donald keene

LIFE IN JAPANESE LITERATURE

University

Coperta de VASILE SOCOLIUC

DONALD KEENE

JAPANESE LITERATURE

Charles E. Tuttle Company, Tokyo & Grove Press Inc. New York, 1977

© 1955 by Donald Keene

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii UNIVERS

DONALD KEENE

LITERATURA JAPONEZĂ

În românește de
DOINA și MIRCEA OPRIȚĂ

Cuvînt înainte și Compendiu de literatură japoneză
de *SUMIYA HARUYA*

Editura UNIVERS
București, 1991

ISBN 973-34-0180-3

DONALD KEENE ŞI LITERATURA JAPONEZĂ

Într-o discuţie pe care am purtat-o cu autorul acestei cărţi, Donald Keene mi-a mărturisit că deşi a scris-o în urmă cu trei decenii (ceea ce ne obligă să presupunem că informaţia sa în materie de literatură japoneză s-a îmbogăţit între timp, iar ideile îi sînt acum mai numeroase şi mai nuanţate), îi place să creadă că încercarea sa de tinereţe îşi păstrează şi astăzi valoarea, măcar din două motive sentimentale: întîi, pentru că şi-a expus aici, cu toată seriozitatea şi fără nici o reţinere, o părere personală asupra subiectului abordat, iar în al doilea rînd fiindcă lucrarea implică, dincolo de erudiţie, o autentică emoţie de care cercetătorul se desprinde mai devreme sau mai tîrziu, nu fără regret. „N-aş mai putea să scriu astăzi în felul acela", constata autorul, şi mi s-a părut că disting în cuvintele lui regretul de care pomeneam mai înainte.

Poate că aici trebuie căutată o explicaţie pentru farmecul real al cărţii şi pentru interesul deosebit de care s-a bucurat ea, ajungînd să fie tradusă în mai multe limbi — germană, italiană, spaniolă, japoneză — şi să fie mereu reeditată, ca un fel de manual indispensabil tuturor celor preocupaţi de literatura japoneză.

Profesor de literatură japoneză la Universitatea Columbia din New York, Donald Keene îşi petrece însă o mare parte din an, de obicei din iunie pînă în noiembrie, în Japonia. Apartamentul său din Tokio, situat la etajul şapte, dă spre un parc splendid, fosta grădină în stil autohton a familiei Furukawa, dincolo de care se deschide panorama cartierului nordic al oraşului. Aici, departe de agitaţia New Yorkului şi a cetăţii universitare, profesorul îşi găseşte liniştea necesară împlinirii marii sale lucrări, *Istoria literaturii japoneze* în patru volume, din care a publicat în 1976 volumul al treilea (Epoca premodernă). În final, va fi o scriere de referinţă, de mari dimensiuni, proiect ambiţios la care nu oricine se înhamă

singur. Firește, e o întreprindere dificilă, avînd nevoie de o amplă documentație și de un efort susținut în redactarea materialului, dar nici Donald Keene nu este un cercetător oarecare al domeniului, ci unul preocupat de problemele respective încă din tinerețe. Admite că două întîmplări l-au condus, în anii '40, spre studiul limbii și literaturii japoneze. Prima este legată de faptul că la universitate a avut un coleg chinez care i-a stîrnit interesul pentru Orient. A doua întîmplare a fost războiul. La izbucnirea conflictului japono-american, studentul Keene de la secția de literatură franceză a Universității Columbia s-a înscris și el, ca mulți alții, la cursurile de japoneză ale Școlii Navale, iar după un curs intensiv de unsprezece luni s-a angajat în armată, servind timp de trei ani ca ofițer de marină, interpret-traducător.

Războiul s-a terminat, însă pasiunea limbii învățate în asemenea condiții neobișnuite i-a rămas. Demobilizat în anul 1946, și-a dat doctoratul la Facultatea de limbi orientale a Universității Harvard. Apoi, în 1948, s-a angajat la Universitatea Cambridge din Londra, unde a predat pe parcursul a cinci ani limba japoneză. Este perioada în care a scris prima versiune a lucrării *Literatura japoneză* sub forma unor prelegeri care i-au servit la susținerea cursului său, autorul neavînd încă la dispoziție o documentație exhaustivă.

Despre literatura japoneză puțini europeni scriseseră lucrări importante pînă atunci. În lipsa studiilor de referință, Keene a fost nevoit să parcurgă de unul singur materialul, încrezîndu-se în propria sa intuiție. A scris despre ceea ce l-a încîntat, judecînd domeniul pe baza adevărurilor ce i se revelau treptat. Lucrarea rezultată e o „introducere", dar nu una concepută rutinat, ci străbătută de un crez sincer al tînărului cercetător. În fiecare observație se simte ambiția și satisfacția ușor orgolioasă a descoperirii. Iar argumentele lui sînt convingătoare. Iată, de exemplu, subliniată încă din primele pagini ale cărții ideea că literatura japoneză nu poate fi o „palidă reflectare" a celei din China, ci o literatură profund originală care a rezistat de la început influenței chineze și s-a dezvoltat tocmai printr-o continuă detașare de aceasta. Autorul remarcă în acest sens deosebirea esențială dintre cele două limbi: „Nu e de mirare — spune el — că literaturile chineză și japoneză sînt atît de neasemănătoare, fiindcă însești cele două limbi sînt complet diferite. Chineza este un idiom monosilabic cu tonuri muzicale menite să deosebească multele silabe identice. Cel puțin în forma ei clasică, chineza e un limbaj de o mare concizie. Japoneza însă este polisilabică, nu are tonurile chinezei, iar vocalele ei sînt asemănătoare cu ale italianei, cel puțin pentru cei care nu cunosc italiana." Specificul artei poetice japoneze decurge din specificul limbii. Autorul compară apoi două atitudini diferite în raport cu influențele din

afară, considerînd că între rezistența japoneză la puternicele influențe culturale chinezești și acceptarea aproape fără rezerve a acestora de către coreeni trebuie făcută o disociere necesară. Se pare că aceste constatări ale lui Keene, rodul cercetărilor sale de acum trei decenii, mai conțin noutăți pentru publicul larg din Europa, încă nu prea lămurit cu realitățile culturale din Orientul Îndepărtat.

Consider că n-ar fi inutil să mă refer aici la un moment anume, care a contribuit în mod esențial la constituirea rezistenței pomenite mai sus. Spre deosebire de Coreea, legată geografic de China, încît a fost afectată de influențe încă de timpuriu, Japonia, mai îndepărtată de China, a avut tot timpul să-și dezvolte propria sa formă literară, elaborată și viguroasă, înainte de pătrunderea culturii chineze. Prima culegere de versuri, *Manyōshū*, cuprinde peste 4400 de poezii din secolele IV—VIII. Pe vremea cînd se compila *Manyōshū*, în actele oficiale era întrebuințată limba chineză, limbă și cultură pe care trebuiau să le cunoască, fără excepție, toți oamenii instruiți. Însă, pentru că poezia japoneză își fixase deja forma potrivită exprimării ideilor și sentimentelor poetice autohtone *(tanka)*, nu mai era nevoie să se împrumute în acest scop stilul chinezesc. Dacă acest lucru era valabil pentru oamenii cu o aleasă pregătire culturală, cu atît mai explicabil este apelul la forma *tanka* în cazul oamenilor simpli, iar antologia amintită conține numeroase poezii semnate de aceștia, ori de autori anonimi.

Pornind de la specificul limbii, Donald Keene acordă atenția cuvenită retoricii proprii literaturii japoneze. Foarte elaborate, tehnicile *kakekotoba* (cuvîntul-pivot) și *honkadori* (un fel de adaptare) au jucat un rol de primă importanță în poezia medievală. Cu timpul, ele și-au pierdut din însemnătate, fiind mai tîrziu criticate din pricina unui exces de sofisticare. Literatura modernă nu mai apelează la ele, însă ele n-au fost străine de faptul că și astăzi scriitorii japonezi au tendința de a folosi la maximum forța de evocare a cuvintelor, a limbii în general, pentru a exprima ceea ce e greu de exprimat în limbajul curent, colocvial.

Este lăudabil apoi efortul depus de autor pentru lămurirea unor probleme legate de poezia *renga*. Keene a revalorificat cel dintîi în zilele noastre genul care a dominat o bună parte a vieții literare din epoca medievală și din cea premodernă. Nu exagerez dacă afirm că japonezii și-au deschis azi ochii asupra propriei lor tradiții datorită lui Donald Keene. De pe la sfîrșitul secolului trecut, cînd începuseră să importe masiv teoriile literare europene, japonezii socoteau *renga*, sau „dialogul poetic", drept un gen minor și lipsit de valoare artistică. În această poezie individul nu are, în calitate de creator, independență absolută, iar subiectul creației se schimbă de la o unitate poetică la alta. Dezvoltîndu-se după un prin-

cipiu structural cu totul diferit de cel al poemelor europene, *renga* părea definitiv condamnată de critici care, deşi cunoşteau bine importanţa istorică a genului, n-au realizat faptul că el reprezintă încă şi azi o valoare autohtonă comparabilă cu cele apărute în literatura europeană; că pînă şi din punctul de vedere al artei contemporane, *renga* rămîne o realizare importantă. Aşadar, analizele şi aprecierile pozitive ale lui Keene restabilesc buna reputaţie a genului. Unii poeţi de azi chiar încearcă să scrie împreună *renga*, ceea ce nu cred că se poate numi totuşi renaşterea acestui gen special. Nefiind numai poezie, ci o activitate comună cu un anumit specific determinat de comunitatea culturală care a dat naştere genului pe o anumită treaptă de dezvoltare istorică, e imposibil ca genul să-şi regăsească în mediul diversificat al Japoniei contemporane condiţiile iniţiale. Faptul nu exclude, cum spuneam, valoarea unora dintre dialogurile poetice mai vechi, iar principiul genului *renga* se dovedeşte fertil mai degrabă în unele tendinţe moderne ale teatrului decît în poezia de astăzi.

Formula aleasă de autor pentru expunerea unui material vast şi aproape necunoscut cititorului străin este şi ea interesantă şi, în orice caz, eficientă. Avînd în vedere dimensiunile reduse presupuse de o veritabilă sinteză, Keene renunţă la ideea de a schiţa întreaga istorie a literaturii japoneze şi îşi concentrează atenţia asupra unora din principalele opere create de-a lungul timpului, scrieri pe baza cărora reuşeşte să facă o descriere simplificată, dar exactă a evoluţiei genurilor literare. Exemplele alese dau impresia unui buchet alcătuit din florile cele mai iubite de autor. Nu e de mirare că fiecare pagină e plină de viaţă, grăitoare şi pasionantă chiar şi pentru japonezi. Presupun că şi cititorilor români le face plăcere să se plimbe printr-o pădure miraculoasă îndrumaţi de un ghid competent. Dacă n-a scris nimic despre *Manyōshū*, s-a întîmplat astfel — mi-a spus cîndva Donald Keene — nu pentru că ar fi subestimat această operă. Dimpotrivă, el consideră că frumuseţea poeziilor cuprinse în celebra antologie ţine de etern şi de universal, iar cititorii pot să-i constate valoarea fără prea multe argumente ale criticii.

Autorul a sărit aşadar intenţionat peste multe scrieri de primă importanţă pentru istoria literaturii japoneze. În plus, din carte lipsesc — neavînd cum să-i fie cunoscute la data redactării textului — informaţiile privitoare la literatura japoneză de după cel de-al doilea război mondial. Acesta este motivul pentru care, deşi Donald Keene şi-a atins scopul propus, am apreciat împreună cu editorul român că volumul poate fi completat în sensul satisfacerii cît mai depline a curiozităţii cititorilor săi. Formula convenabilă acestui material suplimentar e sugerată discret de însuşi autorul studiului *Literatura japoneză* într-o *addenda* la volum, cititorul va găsi acea prezentare sumară a istoriei literaturii japoneze pe

care Keene o evită, dar care există ca un nivel subteran al inspiratei sale demonstrații. Pentru literatura mai veche, o trecere în revistă pe baza unui criteriu istoric și cronologic a celor mai importante opere mi s-a părut necesară. Cît privește epoca modernă și contemporană, ei i se dedică grosul paginilor acestui compendiu. Am încercat să tratez pe scurt fiecare mișcare literară cu un rol notabil în pregătirea literaturii japoneze de astăzi. Firește, din dorința de a cuprinde cît mai mulți scriitori și lucrări de valoare am renunțat la analizele detaliate, oferind în schimb o privire panoramică a domeniului.

Dar mai întîi să-l urmărim pe Donald Keene.

SUMIYA HARUYA

Kawasaki, Oct. 1982

PREFAȚĂ

Scriind această carte de proporții reduse, am intenționat să familiarizez cititorul — cel care își bazează lectura pe marile opere ale moștenirii culturale europene — cu niște lucruri pe care le-am apreciat drept unele dintre cele mai frumoase și cu totul remarcabile în literatura japoneză. Deoarece dimensiunile cărții erau în mod necesar limitate, am avut de ales între a face o schiță sumară a întinsei și complexei istorii a literaturii japoneze, și a selecta un număr relativ mic de scrieri reprezentative pentru o tratare mai amplă. Am preferat alternativa din urmă, chiar dacă asta înseamnă să trec sub o deplină tăcere câteva din capodoperele cele mai gustate de criticii japonezi și apuseni deopotrivă; astfel, am fost obligat să renunț la orice referire la Manyōshū, *cea mai renumită culegere de poezie japoneză, fiind limpede că dacă aș fi preferat-o în mod corespunzător mi-ar fi rămas prea puțin spațiu să prezint „dialogul poetic" și specia* haikai, *pentru care am o deosebită pasiune. Așadar, volumul nu e nici o cercetare sistematică și nici o lucrare de referință, ci un comentariu foarte personal al unor aspecte din literatura japoneză despre care cred că ar putea prezenta un interes special pentru cititorii din Europa.*

Am inclus în bibliografie titlurile istoriilor literare și ale altor cărți de referință menite să-l îndrume pe cel ce dorește să treacă dincolo de scopul acestei introduceri. Am mai oferit, de asemenea, o listă a traducerilor englezești izbutite. Mai cu seamă datorită excelentei — la superlativ! — lucrări a lui Arthur Waley, cititorul care nu cunoaște japoneza n-are a se

teme că, dacă această carte îi trezeşte curiozitatea, va fi lipsit de un mijloc de a şi-o potoli. Am abuzat de amabila permisiune a lui Waley spre a cita copios din scrierile sale.

Conţinutul volumului într-o formă oarecum schimbată, mi-a servit iniţial pentru conferinţele ţinute la Universitatea din Cambridge în cursul ultimului trimestru al anului 1952. De atunci încoace, cartea a profitat de sugestiile utile ale lui J. L. Cranmer-Byng, E. B. Ceadel şi T. Kamei, cărora le exprim aici mulţumirile mele. —

DONALD KEENE

I Introducere

LITERATURA JAPONEZĂ, în ciuda frumuseții, bogăției și farmecului ei imediat sesizabil, este încă insuficient cunoscută în Europa. Nu e greu să descoperi cauzele acestei neglijări. Exceptînd o mînă de specialiști, urzeala limbii japoneze îi împiedică pe toți ceilalți străini să abordeze literatura în original, iar modul neinspirat în care s-au executat multe traduceri provoacă o răcire a entuziasmului pînă și la cititorul cu spiritul cel mai înfierbîntat. Traducerile bune pe care le avem, în special cele datorate lui Arthur Waley, și-au cîștigat un cerc de admiratori, însă numeroși cititori ezită să-și extindă interesul în direcția literaturii japoneze poate și din pricina unei răspîndite convingeri că, japonezii fiind „un popor de imitatori", literatura lor nu poate fi decît o reflectare palidă a celei chineze.

Cît de datoare rămîne Japonia față de China, iată o problemă atît de importantă, încît trebuie s-o discut pe scurt, înainte de a trece la vreo altă apreciere critică privind literatura. Ar fi cu neputință să negi imensul rol jucat de China în dezvoltarea civilizației japoneze. Scrisul, filozofia, în mare parte religia și unele genuri literare își au originea în China, iar japonezii au cultivat întotdeauna cea mai mare admirație pentru cultura ei mai veche, adesea plătindu-i tributul supremului compliment al imitației. Dar dacă acesta e un adevăr valabil pentru dependența culturii japoneze de cea chineză, el nu e mai puțin valabil pentru dependența culturilor franceză și chiar engleză de lumea clasică, deși noi nu spunem

despre *Antoniu și Cleopatra* a lui Shakespeare sau despre *Fedra* lui Racine că n-ar fi decît niște imitații. Consider că nu e corect, pe de altă parte, să se facă astfel de afirmații în legătură cu acele scrieri japoneze care își au în mod vădit rădăcinile în China. Cu excepția unor foarte scurte perioade de împrumuturi la întîmplare, tot ce a luat Japonia de la China s-a filtrat prin temperamentul cu totul diferit al japonezului și s-a modificat considerabil. Putem contrapune această rezistență japoneză la puternicele influențe ale culturii chineze acceptării aproape oarbe a acestora de către coreeni. Chiar și atunci cînd japonezii au încercat din răsputeri să preia vreo doctrină chinezească, în genul confucianismului, ei n-au putut să n-o modifice; așa se explică faptul că unii dintre erudiții japonezi ai confucianismului erau în același timp și închinători zeloși ai zeilor Țării Soarelui-Răsare, căutînd să împace cele două credințe. Confucienii coreeni, în schimb, tindeau spre ortodoxia extremă, iar o cugetare întîmplătoare atribuită lui Confucius, cea după care omul bine crescut nu vorbește în timp ce mănîncă, a avut drept urmare secole întregi de mese tăcute în Coreea, nu însă și în China și, cu atît mai puțin, în Japonia.

Dar Japonia a fost mult mai mult decît o dibace transformatoare a civilizației chineze. În domeniul literaturii, cel care ne interesează în primul rînd, vom descoperi că poezia japoneză este de cele mai multe ori diferită de cea chineză, că japonezii au scris romane pline de frumusețe și valoare cu secole înaintea chinezilor, și că teatrul japonez, de departe întrecîndu-l pe cel chinezesc, stă alături de marile realizări ale genului dramatic din întreaga lume.

Nu e de mirare că literaturile chineză și japoneză sînt atît de neasemănătoare, fiindcă înseși cele două limbi sînt complet diferite. Chineza este un idiom monosilabic cu tonuri muzicale menite să deosebească multele silabe identice. Cel puțin în forma ei clasică, chineza e un limbaj de o mare concizie. Japoneza însă este polisilabică, nu are tonurile chinezei, iar vocalele ei sînt asemănătoare cu ale italianei, cel puțin pentru cei care nu cunosc italiana. Spre deosebire de concizia chinezei clasice, japoneza e un limbaj al frazelor interminabile — uneori fără nici o exagerare interminabile, încît sînt lăsate incomplete după cea de-a douăzecea sau a patruzecea întorsătură subtilă de frază, ca și cum autorii ar

fi pierdut speranța că vor ajunge vreodată la sfîrșitul misiunii lor. Aș mai spune că poezia chineză este în mod obișnuit rimată și se bazează pe un sistem complicat de tonuri muzicale. În japoneză, în schimb, rima este în general evitată, iar regulile formale ale prozodiei se reduc la problema numărului de silabe. Deși cele mai vechi poezii japoneze pe care le cunoaștem, păstrate într-o lucrare de la începutul secolului al optulea, au versuri de lungimi variate, preferința alternării versurilor de cinci și șapte silabe s-a instalat curînd la poeții japonezi, devenind în cele din urmă ritmul de bază al limbajului, întîlnit nu numai în poezie, ci în aproape toate tipurile de compoziție literară.

Spre a ne face o idee despre felul cum arată japoneza în transcriere (cu consoanele pronunțate ca în engleză și vocalele ca în italiană), am ales un pasaj, în aparență în proză, dar în fond alternînd versuri de șapte și cinci silabe. Este una din cele mai renumite descrieri din literatură, începutul călătoriei sinucigașe a iubiților din piesa *Îndrăgostiții de la Sonezaki*, scrisă de Chikamatsu în 1703. Tînărul și tînăra, socotind că nu vor putea cunoaște împreună fericirea în această viață, pornesc dimineața devreme spre pădurea Sonezaki, unde își vor curma zilele.

Kono yo no nagori	„Bun rămas acestei lumi
Yo mo nagori	Și nopții, bun rămas.
Shini ni yuku mi wo	Noi, umblînd pe drumul morții
Tatōreba	Cu ce ne-asemănăm?
Adashi ga hara no	Cu poleiul din drum
Michi no shimo	Cu cimitirul
Hitoashi zutsu ni	Pierind cu fiecare
Kiete yuku	Pas ce-l pui în față;
Yume no yume koso	Visul acesta al unui vis
Aware nare	E plin de mîhnire.
Are kazōreba	Ai numărat bătăile de clopot?
Akatsuki no	Din șapte lovituri
Nanatsu no toki ga	Care înseamnă zorii
Mutsu narite	Sunară șase;
Nokoru hitotsu ga	Una care mai rămîne
Konjō no	Va fi pentru viața noastră
Kane no hibiki no	Ultim ecou

Kiki osame	Pe care-l auzim.
Jakumetsu iraku to	El va purta
Hibiku nari	Beţia nefiinţei".

Cum se poate vedea cu uşurinţă din citatul de mai sus, sunetele limbii japoneze sînt foarte simple. Fiecare silabă este formată în general dintr-o consoană urmată de o vocală. Numărul restrîns al sunetelor posibile duce inevitabil la apariţia în limbaj a multor omonime, iar o mulţime de cuvinte conţin într-însele alte cuvinte sau părţi de cuvînt cu înţelesuri aproape fără legătură. De exemplu, cuvîntul *shiranami*, însemnînd „valuri albe", sau siajul lăsat în urma ei de o barcă, poate să-i sugereze unui japonez cuvîntul *shiranu*, însemnînd „necunoscut", sau *namida*, cu sensul de „lacrimi". Astfel am amestecat una într-alta trei noţiuni, „necunoscut", „valuri albe" şi „lacrimi". Se va observa imediat cum se poate îmbogăţi un poem dintr-o combinaţie de astfel de imagini — o barcă navighează spre o destinaţie necunoscută peste nişte valuri albe, o femeie priveşte înlăcrimată urma înspumată a bărcii iubitului ei. Dintr-o asemenea multitudine de asocieri ale cuvintelor s-a dezvoltat *kakekotoba*, sau „cuvîntul-pivot", una din cele mai distinctive trăsături ale poeziei japoneze. Funcţia „cuvîntului-pivot" este de a lega două imagini diferite prin absorbţia lor în propriul său înţeles. Ceea ce poate fi ilustrat în limba engleză prin versurile:

„What use are riches when you diamonds,
Rubies and gold are dross".[1]

În acest exemplu simplul „diamond" pare să provină din cuvîntul „die" (a muri), menit să întregească sensul lui „when you die" (cînd mori) asociindu-l cu cel al pietrei preţioase, ca şi cum ideea exprimată prin „die" a stîrnit în subconştientul poetului o înşiruire de imagini asociate cu „riches" (bogăţiile).

„Cuvîntul-pivot" al japonezilor scoate în relief o trăsătură caracteristică a limbajului, şi anume comprimarea mai multor imagini într-un spaţiu redus, în mod obişnuit prin intermediul calamburului care amplifică tonalitatea cuvintelor. În en-

[1] „Ce sens au bogăţiile cînd diamante,
Rubine, aur, sînteţi doar deşeuri". (N. trad.)

gleză folosirea în acest scop a calamburului, sau a jocului de cuvinte, nu este ceva firesc, dar există niște exemple încă dinainte ca Joyce să fi adus la ultimele sale limite procedeul, în creații de tipul lui „Meandertalltale". În *Macbeth*, de pildă, într-un moment de adîncă rezonanță tragică, apar versurile:

„Your castle is surpriz'd; your wife and Babes
Savagely slaughtered: To relate the manner
Were on the Quarry of these murther'd Deere
To adde the death of you".[1]

(IV, iii, 239—42)

Shakespeare n-a intenționat desigur să facă aici jocul de cuvinte „deer" (căprioară) și „dear" (scump) spre a fi întîmpinat cu zîmbete; el servește mai degrabă la sporirea complexității versurilor, fapt pe care-l putem constata și în drama japoneză [2]. Marele număr de cuvinte ce sună asemănător în limba japoneză permite, poate, o categorie unică de jocuri de cuvinte. Calamburile erau cîndva folosite pentru obținerea unor efecte comice, ca în alte limbi; a apărut însă și calamburul tragic, iar poeții au ajuns la performanța de a ne face să urmărim două seturi de imagini parcurgînd o singură dată un întreg poem lipsit de orice stîngăcie, ca în exemplul următor:

Kie wabinu, utsurou hito no, aki no iro ni,
mi wo kogarashi no, mori no shita tsuyu.

(SHIN KOKINSHŪ, 1205 e.n.)

Se pot realiza două traduceri aproape cu totul diferite ale acestor versuri. Prima, interpretarea cea mai subiectivă, poate fi: „Tristă tînjesc după moarte. Cu inima chinuită

---

[1] În traducerea lui Ion Vinea:

„Castelul tău luat e.
Copii, soție, căsăpiți sălbatec.
Să-ți spun ce fel, ar însemna s-adaug
Măcelului acest de căprioare
Chiar moartea ta".

[2] Vezi Muir Kenneth, *The Uncomic Pun*, „Cambridge Journal", vol. 3, No. 8, May 1950. (n.a.)

să-l vadă pe el, nestatornicul, plictisit de mine, sînt slăbită ca roua pădurii". Sau, într-o altă înțelegere a cuvintelor: „Uite cum piere roua în pădurea măturată de vînt, unde toamna își schimbă culorile!" Nici una din aceste traduceri nu este perfect adecvată, fiindcă în mintea și în cuvintele poetului e o continuă întrepătrundere a celor două seturi de imagini, astfel încît roua care pare că va pieri curînd devine una cu femeia abandonată de iubitul ei plictisit, și care se întreabă ce o mai ține în viață. Nu este vorba de a folosi pur și simplu roua ca metaforă spre a descrie starea femeii (și a-i sugera lacrimile), fiindcă imaginea cu roua apare în sensul deplin al fenomenului natural respectiv în cea de-a doua traducere pe care am dat-o poemului. Autorul le presupunea pe ambele înțelese simultan, dezvoltînd poemul ca și cum ar fi avut două cercuri concentrice la nivelul sensului, complet fiecare, însă indisolubil legate unul de celălalt.

Efectul obținut în acest poem era posibil în mod firesc numai datorită varietății jocului de cuvinte pe care și-l permit japonezii. Dar scriitorii japonezi au fost întotdeauna sensibili la tonalitățile cuvintelor, iar felul cum exploatează posibilitățile propriei lor limbi nu este doar un rezultat întîmplător al ușurinței calamburului. Numele de locuri și înțelesul lor l-au fascinat în mod deosebit pe japonez. O întreagă specie a literaturii timpurii se bazează în mare parte pe etimologiile populare ale numelor de locuri. Multe piese conțin o călătorie, ca de exemplu cea citată mai înainte; călătorie pe parcursul căreia înțelesul și asocierile numelor de locuri străbătute au rolul de a comunica emoțiile călătorilor în drumul lor fie spre moarte, fie spre o fericită uniune. În poemul despre rouă tradus în două moduri atît de diferite, există o altă imagine ce trebuie reținută: *kogarashi*, care înseamnă și „vîntul toamnei" și „tînjind după", este numele unei păduri celebre și se prea poate ca tocmai de la acest nume să fi plecat poemul, evoluînd prin surprinderea de către poet a valurilor succesive de imagini evocate de diferitele sale înțelesuri.

Ar fi totuși nedrept să conchidem din acest exemplu că toată poezia japoneză este peste măsură de complicată. Există multe poeme cu o expresie mai directă și nu doar un singur poet a criticat artificialitatea poeziei din timpul său, insistînd asupra virtuților simplei sincerități. Dar simplitatea

și expresia clară par a nu fi cu adevărat caracteristice limbii, care este în mod cert una dintre cele mai confuze din lume dar, totodată, și foarte sugestivă. Frazele japoneze sînt în stare să se piardă într-un fum subțire, întregul lor înțeles primește culoarea îndoielii prin folosirea unor expresii de tipul: „poate că"; „așa să fie?"

Ambiguitatea limbajului este atît de mare, încît uneori, în special în teatrul *nō*, putem avea senzația că ascultăm un trio sau un cvartet de coarde. O melodie totală ce poate fi recunoscută, deși sîntem în același timp conștienți că e vorba de produsul combinat al liniilor melodice individuale ale cîtorva instrumente. În general însă, criticii japonezi s-au interesat mai puțin de ambiguitatea limbajului cît de efectele mult mai căutate ale sugestiei. În evoluția istorică a criticii literare din Japonia vom găsi mereu discuții despre funcția sugestiei. Poate că observațiile cele mai interesante pentru cititorul modern sînt acelea făcute de dramaturgul Chikamatsu pe la 1720. Vorbind despre arta teatrului de păpuși, el spunea:

„Există unii care, socotind că patosul este neapărat trebuincios teatrului de păpuși, folosesc adesea în scrierile lor cuvinte ca «m-a mișcat adînc», sau care atunci cînd cîntă versurile o fac pe glasuri tulburate de lacrimi. Așa ceva nu-i genul meu. Eu am rezervele mele față de patos. Atunci cînd există sobrietate, rezultatul e mișcător și, cu cît vor fi mai puternice și mai sigure melodia și cuvintele, cu atit mai adîncă emoția stîrnită. De aceea, cînd cineva spune despre ceva întristător că e întristător acela pierde tilcurile, iar la sfîrșit pînă și impresia de tristețe pălește. E important nu să se afirme «este trist», ci să se perceapă tristețea."[1]

În legătură cu cele de mai sus, e interesant de știut că, două secole mai tîrziu, editorul unei antologii de poezie imagistă engleză și americană făcea aceeași descoperire ca și Chikamatsu, scriind: „Poezia e un soi de interpretare, nicidecum comentariu deslușit. Nu trebuie să spui: «Sînt atît de fericit»; trebuie doar să te porți ca și cum ai fi fericit."[2] Poezia imagistă era fără îndoială adînc îndatorată

---

[1] Traducerea engl. în D. Keene, *The Battles of Coxinga*, p. 95.
[2] Ford Madox Ford, în *Imagist Anthology 1930*, p. XIV.

traducerilor din japoneză, care poate că şi serveau ca sursă de inspiraţie unei asemenea judecăţi critice.[1]

În orice caz, ceva ce era destul de nou spre a fi spus cititorilor europeni în 1930 fusese rostit într-o formă sau alta de autorii japonezi cu secole în urmă. În literatura japoneză ceea ce rămîne neexprimat se ia în seamă cu tot atîta grijă ca şi ceea ce se exprimă, la fel cum în pictura japoneză spaţiile goale sînt făcute să aibă o putere de evocare la fel de mare cu a munţilor şi pinilor îngrijit conturaţi. Pare că se manifestă mereu o împotrivire instinctivă la rostirea cuvintelor limpezi, fie ele „sînt atît de fericit" sau „e atîta tristeţe". Rareori este acceptată prezentarea în totalitate a unei privelişti sau a unei experienţe. Ceea ce încercau, în schimb, să facă poeţii şi pictorii japonezi se poate ilustra excelent printr-o anecdotă celebră. Se spune că într-o zi un mare general, îmbrăcat într-o armură strălucitoare, aştepta o vizită. Fu informat că urma să vină cineva care nu trebuia să-l vadă îmbrăcat în armură, aşa că îşi trase pe el în grabă o mantie uşoară de mătase albă. Efectul dat de sclipirea armurii lustruite prin mătasea subţire este cel spre care năzuiau poeţii. Scriitorii japonezi n-au dorit niciodată să descrie întreaga măreţie a generalului cu armură, nici toată frumuseţea unei zile de primăvară. Ei au preferat să vorbească despre sclipirile metalului, sau despre înflorirea unei singure flori, făcîndu-ne astfel pe noi să ne imaginăm restul întregului din care s-au distilat aceste cîteva picături.

Încercarea de a reprezenta entităţi mai largi prin mici detalii a condus la un realism şi o concreteţe a imaginii care contrastează în mod straniu cu ambiguitatea nebuloasă a efectului general. Zgomotul apei în care sare o broască, ţîrîitul ascuţit al greierilor, parfumul unei flori necunoscute pot fi imaginea centrală în jurul căreia se construieşte un poem japonez. Aici putem detecta influenţa doctrinei budiste Zen, care susţinea, între altele, că iluminarea poate veni din orice percepţie spontană. Săritura broaştei ce tulbură liniştea

[1] Un critic al şcolii imagiste susţinea: „Manifestele lor sînt destul de împodobite cu referinţe oculte la poezia şi critica japoneză, risipind multă cerneală tipografică în sublinierea silabelor aparent exotice ki, ka şi ku" (citat în Hughes, *Imagism and the Imagists*, p. 54).

profundă a unui iaz putea fi și ea un mod de a obține iluminarea, asemeni unei autentice întruchipări a vieții.

Se poate constata că efectul sugerării unei întregi lumi prin intermediul unei imagini pătrunzătoare se leagă în mod necesar de formele poetice scurte, formele de expresie în care, de fapt, japonezii în genere au excelat. Literatura lor conține cîteva din cele mai lungi romane și piese de teatru din lume, unele dintre ele de o înaltă ținută literară, dar aptitudinea specială a japonezului pentru detaliul splendid și sugestiv n-a fost egalată de înzestrarea sa pentru construcție. Romanele cele mai vechi, dacă le putem numi romane, erau adesea doar cu ceva mai mult decît un număr de poeme însoțite de circumstanțele care le-au produs. Unitatea unor astfel de cărți provine din faptul că toate poemele se atribuiau unui singur ins, sau unei curți imperiale, dar nu exista nici o încercare de a lega aventura erotică generatoare a unei poezii de aventura ce apărea pe pagina imediat următoare. Nici chiar în romanele de mai tîrziu nu se face o distanțare categorică între lumea poeziei și lumea prozei, probabil din cauză că poezia juca un rol mult mai obișnuit în societatea japoneză decît cel jucat vreodată în societatea noastră. *Povestea lui Genji*, scrisă în jurul anului 1000 e.n., conține vreo 800 de versuri. Se fac conversații ample despre poezie și nici un îndrăgostit nu va uita să trimită un poem pe zi iubitei, după ce se desparte de ea. Dar oricît de frumoase ar fi aceste poeme, nu se poate pretinde că ele reprezintă totul pentru intriga romanului. Cele mai multe romane japoneze tind într-adevăr să se sfărîme într-o sumă de momente aproape fără nici o legătură, în maniera vechilor povestiri versificate. În unele romane, cel puțin, firul unui eveniment istoric vine să lege diversele anecdote cu un conținut deosebit fiecare, dar în alte lucrări avem de-a face cu digresiuni fără vreo relație aparentă între ele. Pînă și în romanul japonez modern, mult influențat de modelele europene, găsim curioase secvențe lirice plutind ca niște nori peste restul scrierii. De exemplu, în *Surorile Makioka* (*Sasame-yuki*, 1946—1949) de Tanizaki, cel mai important roman japonez publicat imediat după război, există o scenă excelentă în care cîteva din personajele principale pornesc să vîneze licurici într-o noapte de vară. Amintindu-și din vechi romane și poezii imaginea elegantelor doamne de curte în kimonouri cu mîneci largi,

care prindeau licurici cu plase de mătase, ei vor fi la început decepționați, fiindcă nu văd altceva decît un șanț noroios care străbate cîmpul. Treptat, însă, pe măsură ce insectele umplu aerul cu puncte de lumină, strălucitoare, sînt cuceriți de frumusețea atît de familiară lor în poezie, iar descrierea se ridică la înălțimi lirice demne de *Povestea lui Genji*. Chiar dacă această întîmplare nu susține intriga din *Surorile Makioka* și nici nu ne face să înțelegem mai bine personajele, ea este frumoasă în sine și reușește într-un fel nedefinit, dar real, să ne dea o imagine a vieții din Japonia anului 1939, întocmai cum poezia din *Povestea lui Genji* recreează pentru noi Japonia de acum 950 de ani. Digresiunile din romanele japoneze trădează poate o slăbiciune existentă în puterea de construcție a romancierilor, însă adesea frumusețea lor intrinsecă este atît de mare, încît plăcerea cu care savurăm întreaga lucrare nu va fi diminuată de lipsa unității ei. Privind retrospectiv, ne reamintim romanul prin fărîme minunat colorate ce se îmbină cumva într-un întreg nedefinit. Și așa cum pictorii impresioniști europeni creează o iluzie de realitate în ciuda faptului că peisajele lor sînt compuse, aparent arbitrar din stropi de verde, portocaliu, albastru și toate celelalte culori, tot astfel întîmplările aparent discontinue ale unui roman japonez, contopindu-se una în alta, ne lasă impresia înțelegerii vagi a vieții nipone.

Anumite genuri de literatură s-au dezvoltat în Japonia mai mult decît în alte țări, poate datorită dificultății încercate de scriitorii japonezi în organizarea impresiilor și percepțiilor lor lirice. Acestea sînt: jurnalul, însemnările de călătorie și volumele de cugetări, lucrări relativ lipsite de formă, chiar dacă în mod cert nelipsite de meșteșug. Farmecul și rafinamentul unor asemenea scrieri poate fi ilustrat printr-una din relatările de călătorie, *Drumul cel strîmt din Oku*, aparținînd poetului din secolul al XVII-lea Bashō. Lucrarea începe astfel:

„Lunile și zilele-s drumeții veșniciei. Anii ce vin și trec sînt și ei călători. Cei care-și duc viața plutind în bărci, cei ce îmbătrînesc mînîndu-și caii, hărăziți călătoriei sînt mereu, iar casa li-i acolo unde i-a cuprins popasul. Mulți dintre cei bătrîni pe drum muriră, chiar și eu de cîțiva ani încoace

mult sînt tulburat de o privelişte a unui singuratic nor, purtat de vînt în ne-ncetată pribegie.

Anul trecut l-am petrecut în hoinăreli pe ţărmul mării. În toamnă m-am întors pe la căsuţa mea din malul riului şi-am măturat păienjenişul. Anul se-apropie cu-ncetul de sfîrşit. Cînd primăvara se ivi cu negură în aer, mi-am zis că trec hotarul Shirakawei înspre Oku. Tot ce vedeam mă îndemna la drumeţie; într-atît eram de stăpînit de zei că mintea nu mi-o mai simţeam a mea. Duhurile drumului m-ademeneau şi nici un lucru nu-mi ieşea ca lumea.

Mi-am peticit nădragii rupţi şi sforile mi le-am schimbat la pălăria mea de bambus. Să-mi întărească picioarele în umblet, pulpele-n pelin le-am învelit, apoi cu gîndul lunii dinspre Matsushima începui să-mi umplu mintea. Cînd mi-am vîndut căsuţa şi-n sălaşul lui Sampū m-am retras, să stau acolo pînă plec la drum, de-o grindă a colibei atîrnai acest poem:

Kusa no to mo	Chiar şi-o colibă de paie
Sumikawaru yo zo	În lumea schimbătoare poate ajunge
Hina no ie	O casă de păpuşi.

Cînd am plecat, pe 27 martie, cerul din zori era înnegurat. Deşi spre dimineaţă luna palidă-şi pierduse razele, muntele Fuji se vedea nedesluşit. La Ueno şi Yanaka florile cireşilor treziră-n mine gînduri triste pe cînd mă-ntrebam de-o să le mai revăd. Cu-o seară înainte prietenii mei scumpi veniră toţi în casa lui Sampū, ca să mă însoţească-n barcă dimineaţa la-nceput de drum. Cînd coborîrăm la un loc numit Senju, gîndul că plec pe-atît de lungă vreme mi-a umplut de jale sufletul. Pe calea ce urma să ne despartă poate pentru totdeauna în această viaţă ca un vis, am plîns amare lacrimi de adio.

Yuku haru ya	Primăvara iute piere —
Tori naki uo no	Jeli-va pasărea, pe cînd
Me wa namida	Ochiul de peşte lăcrimează.“

Asemenea scrieri le-au reuşit cel mai bine japonezilor, cu marea lor pricepere de a ne da în ele inimitabile descrieri de

natură, ecourile emoționale delicate ale acestora, nefiind deci necesară o intrigă bine construită. Un umor și o melancolie pline de gingășie caracterizează aceste pagini. Dorința de a contopi imagini în imagini, întîlnită în toată poezia japoneză, ia aici forma unor experiențe diverse, cum ar fi întîmplările unei zile sau evenimentele curente de la curte, filtrate prin personalitatea naratorului. În general se produce o netezire a marginilor aspre ale emoției, considerate a fi ceva indecent și chiar vulgar. Multe lucruri sînt trist evocatoare, foarte puține provoacă zdruncinături, fie în aceste cărți de reflecție personală, fie în altă parte a literaturii japoneze. Pînă și în imitațiile clare făcute de poeții și artiștii japonezi după lucrări străine apare întotdeauna tendința de a reține lumina și grația naturală. Durerea zdrobitoare de inimi trăită de un poet chinez la vederea orașului său distrus își va afla ecoul în rememorările ușor nostalgice ale imitatorului său japonez. Însă portretul unei divinități taoiste, impregnat de artistul chinez cu un intens sens al misterului, devine, într-o copie japoneză aproape directă, o fermecătoare combinare de zeități, broască magică, pini și nori.

În această atitudine putem descoperi ceea ce japonezii numesc *miyabi*, literal „curtoazie", fiindcă literatura japoneză este precumpănitor aristocratică în ton. Asta nu înseamnă desgiur, că n-au existat deloc balade populare sau romane făcute pe gustul claselor de jos, dar literatura populară japoneză n-a avut o importanță prea mare, cel puțin pînă în secolele mai recente, și chiar și lucrările de felul acesta prezintă probabil mult mai multă eleganță decît echivalentele lor europene. Mare parte din poezia cuprinsă în antologiile oficiale era compusă de curteni, iar această artă distinsă s-a difuzat atît de larg la toate nivelele societății, încît imaginile care apar cu ușurință în mintea unui poet-țăran de azi sînt cele folosite mai întîi, cu secole în urmă, de un prinț de la curte. În această privință tradițiile literare chineze și japoneze sînt deosebite. În China, mare parte din ceea ce numim literatură — poezia de dragoste, drama, romanul etc. — era considerat a fi sub demnitatea scriitorilor instruiți și avem relativ puține lucrări valoroase de acest fel, raportate la imensul volum de scrieri din literatura chineză. În Japonia, nici chiar împărații nu se rușinau să scrie poezie de dragoste, iar romanele și dramele compuse

de curteni au dat tonul lucrărilor similare de mai tîrziu. Însă literatura este aristocratică nu doar în sensul strict că a fost scrisă de aristocraţi, fiindcă putem găsi şi în literatura populară o tendinţă constantă de a cultiva forme mai rafinate. Avem nenumărate exemple privind felul cum unele forme poetice sau reprezentaţii teatrale, iniţial destinate numai distracţiei claselor de jos, au fost purificate şi sistematizate de către persoane care vedeau posibilităţile mai înalte, mai nobile ale artei. Dar eliminarea vulgarităţii înseamnă adesea şi eliminarea vigorii, ceea ce se poate constata în teatrul francez al secolului al XVII-lea; cîteva genuri ale literaturii japoneze, vrînd să nu ofenseze, şi-au pierdut prin aceasta puterea de a interesa, devenind nimic mai mult decît nişte distracţii academice ale aristocraţiei trîndave de la curte. Poetul Bashō era conştient de pericol şi insista ca în *haiku*, formă versificată scurtă, să se urmărească nu numai obţinerea efectelor de frumuseţe nepieritoare pe care orice poezie e în stare să le găsească, ci să se tindă şi spre crearea unei impresii de prospeţime. Aceasta era o poziţie întîlnită aproape excepţional, pentru că maeştrii din vechime preferaseră să scrie „ce s-a gîndit adesea, însă niciodată nu s-a spus atît de bine", mai degrabă decît să fie originali. Fiecărui membru al curţii i se pretindea să ştie pe dinafară poemele din principalele antologii japoneze şi chineze, iar un uşor accent diferit, dat unui poem vechi, s-ar fi recunoscut îndată şi ar fi fost apreciat cel puţin tot atîta cît o idee nouă. Caracteristic Japoniei este modul viguros de tratare a temelor, atît în literatură cît şi în arta plastică, unde artistul încearcă să facă acelaşi lucru ca şi predecesorii săi, dar într-o manieră uşor diferită. Tehnica se poate ilustra foarte bine cu exemplele ce urmează. Primul este un *haiku* de Buson (1716—1784):

Tsurigane ni	„Pe clopotul templului
Tomarite nemuru	Se odihneşte dormind
Kochō ka na	Un fluture."

Al doilea exemplu este din Shiki (1867—1902):

Tsurigane ni	„Pe clopotul templului
Tomarite hikaru	Se odihneşte sclipind
Hotaru ka na	Un licurici."

Nu e vorba aici de nici un plagiat; mai degrabă Shiki presupunea că aceia care îi vor citi *haiku*-ul îl vor cunoaşte pe cel scris de Buson şi fără îndoială spera că tuşele noi pe care sensibilitatea sa le imprima unui poem vechi vor fi bine primite de un public plin de discernămînt. Obiectiv privind lucrurile, *haiku*-ul lui Shiki este tot atît de bun ca şi al lui Buson, deşi un cititor european l-ar sancţiona pe al lui Shiki drept o imitaţie, iar primul său impuls ar putea fi acela de a scrie el însuşi o parodie, în genul: „Pe clopotul templului / Se odihneşte ţîrîind / Un cosaş". Bashō vedea pericolul virtuozităţii tehnice practicate de poeţii curţii (şi de Shiki în exemplul de mai sus), iar în ce-l priveşte rar făcea în poezia sa referiri la scrieri mai vechi; totuşi, el n-a putut să descotorosească o întreagă literatură de această meteahnă caracteristică. Nu e deloc surprinzător, fiindcă într-o ţară în care poezia era recunoscută de unii drept o religie este cu totul firesc ca atît cuvintele cît şi imaginile vechilor poeme să-i vină poetului în minte la fel de repede ca şi gîndurile noi, încît el gîndeşte frecvent în formulările altora, adăugîndu-le doar culoarea personală. La fel, întîlneşti aceleaşi istorii figurînd ca intrigi de bază ale oricărui tip de spectacol teatral japonez. Publicul care urmărea o piesă pe una din temele familiare lui nu se aştepta la surprize în final şi nici la vreo schimbare importantă în intrigă; era interesat doar de detalii, remarcînd diferenţele rezultate din manifestarea temperamentului dramaturgilor succesivi, aşa cum în teatrul grec povestea lui Oedip, aproximativ aceeaşi în tratarea lui Eschil, Sofocle şi Euripide, diferea totuşi semnificativ, la toţi aceşti artişti, în ceea ce priveşte detaliile, ca şi în tratarea psihologică a conţinutului. Într-un fel, faptul că subiectul este preconceput permite dramaturgului să-şi exerseze talentul într-un mod mai subtil decît prin născocirea unei intrigi, ceea ce explică de ce unii dramaturgi, în special din Franţa, au continuat să trateze povestea lui Oedip şi de ce scriitorii japonezi de astăzi n-au abandonat cu totul temele tradiţionale ale literaturii din patria lor.

Cu greu putea fi întrevăzută supravieţuirea formelor vechi în ultimii optzeci de ani, cînd se părea că literatura şi ideile europene vor copleşi cultura naţională. Fapt valabil în special pentru primii douăzeci de ani de după Restauraţia

Meiji din 1868 [1], perioadă în care literatura japoneză a atins punctul cel mai de jos. Universitatea din Tokio rămînea pentru un timp lipsită de o catedră a literaturilor japoneză și chineză, pe cînd în unele școli se studia literatura și istoria Angliei, nicidecum cea japoneză, și pînă și lecturile folosite în pregătirea morală erau traduceri ale unor culegeri de texte străine [2]. Ministrul Educației, asasinat ulterior de un adversar al ideilor lui, mergea atît de departe, încît să preconizeze întrebuințarea englezei în locul japonezei, iar un scriitor pretindea chiar ca japonezii să-și însușească de-acum cu toții concepții europene pentru a îmbunătăți talia și vigoarea rasei. Astfel de sugestii nu erau sortite să devină realitate, însă apărea un mult mai serios pericol: ca literatura autohtonă să fie cu totul eclipsată. Traducerile de opere europene deveniră curînd cele mai populare cărți în Japonia. Încercînd să descopere cheia succesului celor din Europa, dovedit de realizările lor militare și comerciale, japonezii s-au îndreptat mai întîi spre manualele de învățătură practică de tipul lui *Self-Help (Ajută-te singur)* de Samuel Smiles, tradus în 1870, la numai doi ani după Restaurația Meiji, și menit să joace un rol important în a demonstra japonezilor superioritatea modului de viață european.

Cărțile europene cu un mai pronunțat caracter literar traduse în primii ani ai noii Japonii erau, între altele, romane de Bulwer-Lytton [3] și Disraeli [4], iar tonul preponderent politic al acestor scrieri era fără îndoială răspunzător de marele număr de romane politice care începeau să se scrie în Japonia acelui timp. Criticii niponi încercau să aprecieze literatura autohtonă după cum credeau că ar putea s-o facă europenii, iar în căutarea unui Shakespeare japonez sau a unui Goethe japonez, scriitorii de talia dramaturgului din secolul al XVIII-lea Chikamatsu fură glorificați ca niciodată mai

---

[1] Începutul unei perioade din istoria Japoniei, marcată de revoluția burgheză din 1867—1868, care, înlăturînd șogunatul, restabilește puterea imperială. (N. trad.)

[2] Cf. Sansom, *The Western World and Japan*, p. 487. Sansom face o neprețuită descriere a întregii perioade.

[3] Edward George Earle Bulwer-Lytton (1803—1873), romancier, poet, dramaturg, eseist fecund, apreciat de public, nu însă și de critică. Literatură mondenă, cu tendință didactică.

[4] Benjamin Disraeli (1804—1881), om de stat și scriitor englez, autor de romane mondene, satirice, istorice, de analiză psihologică. (N. trad).

înainte, pe cînd faima altor scriitori, ale căror lucrări nu aveau vreo legătură evidentă cu ideile europene despre literatură, suferea în consecință. Studii cu titluri precum *Personalitatea eroinelor lui Chikamatsu* le înlocuiau pe cele mai vechi despre importanța literaturii ca mijloc de încurajare a virtuții și de stîrpire a viciului. Era inevitabil ca romancierii și dramaturgii japonezi să înceapă, prin urmare, să scrie într-un chip radical diferit. Nu numai că erau interesați de aspecte ale societății ignorate de predecesorii lor, dar însuși limbajul folosit de ei era sensibil schimbat. Înainte de Restaurația Meiji a existat o mare prăpastie între limba vorbită și cea literară. Pînă și autorii eposului popular folosiseră o formă modificată a vechiului limbaj literar, cu gramatica și vocabularul său distinctiv. Dar, odată cu traducerea pe scară largă a scrierilor de limbă engleză și din alte limbi europene, expresia literară avea să facă un mereu sporit apel la limba vorbită, deoarece redarea conversațiilor dintr-un roman englezesc în tiparele înflorate ale japonezei literare trăda o stîngăcie iremediabilă. Noul stil colocvial s-a introdus nu numai în traduceri, ci în toate scrierile influențate de exemplul european.

E adevărat că adularea modelelor europene a stîrnit proteste violente din toate părțile, însă, deși încununate de succes în unele chestiuni politice și religioase, protestele acestea au eșuat în ceea ce avea legătură cu literatura. În ultimii șaptezeci de ani și chiar mai mult, literatura japoneză a fost profund influențată de tendințele europene și poate fi privită, în fond, ca fiind o parte a mișcării moderne din literatura universală. Ezra Pound [1] includea un cenaclu literar din Tokio între cele patru sau cinci lucruri pe care se sprijinise în tentativa de a-și salva personalitatea și cita masiv [2] o opinie a lui Katsue Kitasono privitoare la relația dintre imaginație și ideoplastie. Kitasono scria: „Omul a socotit că face un spațiu în formă de inimă din două unghiuri drepte", iar Pound observa că acesta era „punctul unde colportorii occidentali ai geometriilor imaginare au băgat-o pe mînecă",

---

[1] Figură importantă a liricii imagiste și avangardiste, poetul și eseistul american Ezra Loomis Pound (1885—1972) este autorul unor volume ca *Exultații* (1909), *Provența* (1910), *Ripostes* (1912), *Cantos* (1925). Interesul său pentru literatura japoneză este dovedit, între altele, de editarea, în 1916, a lucrării intitulate *Cîteva piese nobile ale Jaconiei*. (N. trad.)

[2] În *Guide to Kulchur*, pp. 137—139.

declarînd că după cîte se pare japonezii i-au bătut pe propriul lor teren pe maeştrii lor în tehnicile literare moderne. Kitasono, de altfel, a şi ajuns la o oarecare celebritate ca poet de stil nou cu versuri ca acestea:

„Băiatul din seră
Luna îndepărtată
Albe flori
Albe.

O albă clădire
Albă
Doamna garoafă
Albă priveliştе îndepărtată
Cer azuriu.

Băiat alb
Cer îndepărtat
Zambila
Fereastra
Albul peisaj."

Aceasta nu era în nici un caz cea mai modernă poezie produsă în anii 30. Una, intitulată *Fluturele alb*, conchidea:

„E un fluture alb.
E un fluture alb.
E un fluture alb.
E un fluture alb.
E un fluture alb."

În ciuda unor astfel de exemple remarcabile ale noului stil, ca *Fluturele alb*, influenţa europeană a marcat probabil mai puţin poezia japoneză decît oricare altă ramură a literaturii. Mulţi dintre romancierii noii şcoli îşi cîştigaseră deja faimă ca traducători înainte de a-şi publica propriile lor scrieri; se vede la fiece pas cît de mult datorează ei scriitorilor europeni, chiar şi atunci cînd subiectul este pur japonez. E tentant să apreciezi cutare roman drept, să zicem, „*Of Human Bondage* nipon" sau „*Forsyte Saga* japoneză" [1], iar

[1] Trimiterile se fac la romanul lui W. Somerset Maugham, *Robie*, şi la cunoscutul ciclu al lui John Galsworthy. (N. trad.)

asemenea denumiri nu sînt întîmplătoare. Chiar și puțini romancieri care în mod deliberat optau pentru stilul vechi trădează în o mie de chipuri cu cît sînt mai legați de romanul european decît de cel japonez tradițional. Dar poeții nu s-au prea grăbit să renunțe la vechile forme. Deși s-au elaborat modalități noi pentru poezie cam în același timp cu cele elaborate pentru roman și dramă, cei mai buni poeți continuau să scrie imens în formele tradiționale, și chiar unele lucrări din stilul nou erau gata să cadă în tiparul convențional al alternării versurilor de cinci și șapte silabe, ritmul de bază al limbii. Hotărîrea poeților de a păstra formele tradiționale ne poate spune că în poezie se manifestă o tendință conservatoare mai evidentă decît în orice alt gen de literatură, sau poate că reprezintă conștiința faptului că poemele scurte erau, mai presus decît orice, cele mai potrivite limbii și mult mai capabile să-și însușească efectele impresioniste căutate de poeții moderni decît poezia cu versuri libere. Desigur, nici un poet modern n-a reușit să sugereze mai mult cu atît de puține cuvinte cum o face Issa (1763—1828) după ce-i moare și ultimul copil. Ne putem imagina că prietenii au încercat să-l consoleze cu obișnuitele fraze despre aspectul trecător al lucrurilor pe pămînt și despre lipsa de sens a acestei existențe în comparație cu viața eternă din Paradisul Apusean al lui Buda. Issa scria:

Tsuyu no yo wa	„Lumea de rouă
Tsuyu no yo nagara	E o lume de rouă și totuși,
Sarinagara	Și totuși."

II Poezia japoneză

UNA DIN CELE MAI VECHI judecăți emise în legătură cu poezia japoneză s-a făcut în anul 905 e.n. de către Ki no Tsurayuki, în prefața sa la *Colecția de poezie veche și nouă*. Textul începea astfel:

„ Poezia japoneză are drept sămînță inima omului și se împlinește în frunzele nenumărate ale cuvintelor. În viața asta multe lucruri îi mișcă pe oameni: ei încearcă atunci să-și însufletească simțămintele în închipuiri scoase din ceea ce văd sau aud. Cine oare nu compune versuri ascultînd cîntecul privighetorii între flori sau glasul broaștei care-și duce traiul în apă? Poezia-i aceea care fără sforțare mișcă și cer și pămînt, și îndeamnă la milă nevăzuții diavoli și zei; care face dulce înțelegerea dintre bărbat și femeie; și care poate să mîngîie inimile războinicilor aprigi."

La prima vedere aceste cuvinte par să nu însemne mai mult decît o apreciere convențională privitoare la puterile poeziei, și într-adevăr, există în cuvintele lui Tsurayuki destule aluzii la vechile definiții ale chinezilor. Dar sub atenta șlefuire retorică se găsesc spuse — și nespuse — cîteva lucruri care îl vor interesa pe cititorul european. Mai întîi, să notăm că Tsurayuki pretinde că poezia are capacitatea de a influența niște făpturi supranaturale, nu cum se consideră în Europa că făpturile supranaturale vorbesc prin poet, care este doar un mediu inspirat pentru cuvintele lor. Japonezii au crezut prealabil că poezia, ca orice alt lucru din țara lor, se trăgea de la zei, dar poeții japonezi nu s-au adresat

niciodată vreunei muze sau vreunei alte divinități spre a-i ajuta în meșteșugul versurilor. Cu toate puterile de excepție ce i se atribuiau, arta nu era văzută dincolo de talentele — considerate în alte părți insuficiente — ale omului. Tsurayuki a înșirat cîteva dintre împrejurările în care oamenii căutau alinare în poezie: „cînd priveau scuturatele flori într-o dimineață de primăvară; cînd ascultau într-o seară de toamnă căderea frunzelor; cînd suspinau peste zăpezi și valuri descoperindu-se tot mai bătrîni în oglinzile lor; cînd gînduri despre cît de scurtă-i viața îi făceau să tresară la vederea boabelor de rouă de pe ierburi sau a spumei lunecînd pe apă; ori cînd, fiind mai ieri în fală și în strălucire, le fugea norocul și-i găsea de-acum singurătatea; sau cînd, iubiți cîndva cu patimă, sînt dați apoi uitării". Acestea rămîneau principalele subiecte ale poeziei japoneze și nici unul dintre ele nu cerea intervenția stimulatoare a unei muze.

A doua aserțiune a lui Tsurayuki este că poezia avea rol de intermediar în intrigile amoroase. Poate că aceasta n-are nevoie de prea multe explicații, obișnuiți cum sîntem cu poezia de dragoste din diferite limbi europene, însă pînă nu citim unul din romanele japoneze de curte, cum ar fi *Povestea lui Genji*, scrisă în jurul anului 1000 e.n., nu sîntem pregătiți să înțelegem în ce măsură putea să servească acestui scop poezia. Conversațiile iubiților erau susținute în întregime în poeme, iar o aluzie poetică strecurată cu măiestrie putea să cîștige inima unui bărbat tot așa cum ar fi făcut-o întrezărirea fugară a chipului iubitei. Există un întreg repertoriu al poeziei japoneze de dragoste, constînd în mărturisiri ale pasiunii, cîntece de despărțire, jeluiri prilejuite de infidelitate etc. Importanța poeziei ca mijlocitor în iubire decurge din acele — aproape stranii pentru noi — relații curtenești ale aristocrației japoneze din secolele IX, X și XI, cînd s-au formulat tehnicile poeziei respective. Deoarece doamnele nu puteau fi văzute de nici un bărbat cu excepția soților legitimi, conversațiile dintre iubiți, cel puțin în faza inițială, se purtau printr-un paravan care ascundea femeia. Această manifestare convențională a relațiilor dintre cei doi favoriza adoptarea și mai convenționalului limbaj al poeziei. Cînd iubiții nu-și vorbeau unul altuia, ei își trimiteau mereu mesaje, legate uneori de mlădițe de prun sau de arțar, dacă se întîmpla să fie sezonul acestora. Bilețelele, firește, conțineau

tot poeme şi erau apreciate nu numai pe baza conţinutului, ci şi a caligrafiei. Felul obişnuit prin care începea o poveste de dragoste, în cazul unui tînăr ce nu şi-a văzut niciodată aleasa inimii, era de a-i scrie un poem. După care avea să aştepte cu nerăbdare răspunsul.

„Ea alese o hîrtie chinezească, foarte parfumată. «Ceva greşit o fi-n tulpina florii de plutică. Altminteri n-ar fi fost lăsată, nebăgată-n seamă, prin mlăştinoase pajişti lîngă mare.» Aşa suna poemul ei. Era înscris cu o cerneală pală, iar Genji, pe cînd îl murmura pătimaş, îşi închipuia mîna slăbită şi nehotărîtă. Dar era acolo fineţe, gînd ales, cu mult mai mult decît ar fi-ndrăznit să spere. Şi-n totul se simţi mai alinat" [1].

Uneori, desigur, iubitului înflăcărat i se mai domoleşte patima.

„Era o vorbă de prisos, iar scrisul de mînă chiar păru în ochii plini de aşteptare ai prinţului Sochi nedesluşit şi fără ţel. De fapt, cum îl văzu, nu fu chiar sigur dacă nu cumva făcuse o greşeală."[2]

Nu exista cale mai sigură de a cuceri inima unei doamne decît printr-un poem scris frumos şi tocmai pe hîrtia potrivită.

„Ea nu putea să fie decît încîntată, măgulită de cum arăta biletul; fiindcă nu era doar scris cu măiestrie, ci şi împăturit cu o firească-ndemînare ce-i plăcea nespus."[3]

Poezia de dragoste nu constituia exclusiv o preocupare a tinerilor îndrăgostiţi, ci toţi curtenii de la împărat în jos o practicau ca exerciţiu literar. Cercetînd vechile antologii, vom descoperi poezii de felul celei ce urmează, care e semnată doar „Un fost prim-ministru" şi se intitulează *Despre iubirea tăinuită*.

shiruramc ya	„Cine-ar putea s-o afle?
ko no ha furishiku	Sub covor de frunze căzute
tani mizu no	Un izvor în văioagă
iwama ni morasu	Printre pietre prelins —
shita no kokoro wo	Nu-i decît iubire-năbuşită."

Cu toate acestea, nu trebuie să presupunem că doar la curte era poezia considerată un talent indispensabil. Tsurayuki

---

[1] *Povestea lui Genji*, trad. engl. A. Waley, p. 457.
[2] *Ibid.*, p. 497.
[3] *Ibid.*, p. 94.

declara că poezia poate mîngîia inimile războinicilor aprigi. Într-adevăr, cînd citim romanele japoneze sîntem aproape izbiţi de stăpînirea de sine cu care nişte eroi aflaţi într-o luptă pe viaţă şi pe moarte reuşesc să-şi găsească timp pentru a compune o poezie de adio despre căderea florilor de cireş; sau de versurile unor simpli soldaţi care admiră o noapte de iarnă spre a compune o poezie împreună. Dar în Japonia poezia aparţine tuturor claselor sociale; pînă şi astăzi, aproape fiecare japonez e în stare să scrie fără dificultate un poem, chiar dacă, firește, acesta poate fi lipsit de orice merit literar. Tsurayuki întreba în prefaţa amintită: „Cine oare nu compune versuri ascultînd cîntecul privighetorii între flori?" şi aceeaşi întrebare o punea cu 800 de ani mai tîrziu poetul, autor de *haiku*-uri, Onitsura (1661—1738):

fude toranu „O fi, mă întreb,
hito mo arō ka Cineva făr' o pană în mînă —
kyō no tsuki Luna în noapte!"

Rămîne un adevăr valabil pînă în ziua de azi că poezia nu este simţită numai ca un drept al poeţilor, sau măcar al oamenilor instruiţi. Explicaţia e dată în parte de simplitatea prozodiei japoneze, iar în parte de faptul că domeniul poeziei este destul de limitat.

Prozodia japoneză a fost determinată de însăşi natura limbii. Accentul şi cantitatea, cele două trăsături foarte comune ale poeziei europene, sînt excluse aici, ele lipsesc în japoneză. Aşa ceva se poate spune şi despre poezia franceză, însă uşurinţa excesivă cu care se formează rime în limba japoneză, unde fiecare silabă se termină doar într-o vocală şi nu există aglomerări de consoane, privează limba de suportul pe care se sprijină poezia franceză. Prin urmare, versurile japoneze se bazează pe un calcul al silabelor şi diferitele tipuri de poezie sînt în mod obişnuit deosebite între ele prin numărul silabelor pe care le conţin. Astfel, *tanka* este un poem de 31 de silabe, dispuse în versuri de 5, 7, 5, 7 şi din nou 7 silabe. *Haiku*, formă dezvoltată mai recent, conţine 17 silabe dispuse în trei versuri de 5, 7 şi 5 silabe. În aceste două forme şi în variantele bazate pe ele trebuie căutat aproape tot ceea ce consideră japonezii că este poezie. Se înţelege cu uşurinţă că nu e nici o problemă să compui o

poezie de numai 31 sau de numai 17 silabe, fără rimă și ritm dar mai trebuie adăugat că e tot atît de dificil să scrii în japoneză ceva de valoare ca și în cazul oricărei alte limbi.

Domeniul poeziei este limitat atît de scurtimea versurilor cît și de ceea ce simțea a fi potrivit să se includă într-un poem. Dimensiunea redusă e răspunzătoare, între altele, pentru lipsa unei autentice poezii epice, fiindcă, evident, prea puține lucruri se pot nara în 31 de silabe, încă și mai puține în 17. Dar dimensiunea redusă a poeziei, ea singură, nu poate fi făcută responsabilă de o altă trăsătură caracteristică, și anume de raritatea poemelor cu un caracter intelectual, mai precis cele care nu cultivă emoția. Lista lui Tsurayuki de subiecte apte să trezească în cineva poezia, le include numai pe cele legate de emoție. Prin contrast, cea mai mare parte — dacă nu și cele mai bune — din scrierile poeților chinezi reprezintă versuri ocazionale aproape străine de afect. În cartea lui Arthur Waley despre Po Chü-i, de exemplu, găsim asemenea exemple semnificative pentru lirismul lui Po:

„Din ziua morții bătrînului Ho amuți recitarea;
Demnitari au venit, demnitari au plecat, dar nici unul robit poeziei.
Din vremea lui Ho legiuitele lor călătorii necîntate-au rămas;
Nici un vers nu venea să-nfioare sălașele ocîrmuirii.
Ce mult mă mîhnea să te știu țintuit într-o slujbă măruntă;
Mă temeam să nu văd meșteșugul alesului cînt străbătîndu-și apusul.
Ci azi, auzind de-nălțarea-ți ca sfetnic la Dregătoriile Apelor
Mai bucuros m-am simțit ca atunci cînd eu însumi eram dregător.[1] "

Iată o mostră de versuri ce nu se pot scrie în japoneză, un mod poetic pe care nimănui nu i-ar trece prin minte să-l încerce. Un poem japonez ocazional, ancorat în politic, este mult mai probabil că va lua înfățișarea unei dorințe ca domnia împăratului să dureze pînă cînd pietricelele vor deveni bolovani și se vor acoperi de mușchi.

---

[1] Waley, *The Life and Times of Po Chü-i*, p. 145—146.

Modurile în care poate fi scrisă poezia japoneză sînt şi ele limitate numeric de tradiţie. Puţine sînt poemele scrise cu o indignare aprinsă, ca în cîteva din cele mai valoroase poezii chineze, puţine cele de exaltare religioasă, puţine acelea care ating foarte vag nişte domenii ca metafizica şi etica. Lista aceasta poate fi lungită aproape nelimitat, pînă cînd ne vom găsi în prezenţa unui foarte mic număr de subiecte considerate a fi apte pentru poezie, iar în acest restrîns cadru tematic vom descoperi şi un număr restrîns de moduri de tratare a subiectelor respective. Majoritatea poeziilor pot fi clasificate în categoria poeziilor de dragoste sau a poeziilor naturii, iar tonul cel mai frecvent întîlnit este cel al blîndei melancolii. Căderea florilor de cireş şi risipirea frunzelor de toamnă sînt teme preferate fiindcă ambele sugerează trecerea timpului şi neînsemnata existenţă umană. O asemenea poezie are un substrat religios: acel gen de budism care consideră că lucrurile acestei lumi sînt fără sens şi pălesc curînd, iar a te bizui pe ele înseamnă să te încrezi în pulbere şi în cenuşă. Dar asemenea idei religioase precum cele întîlnite în poezia japoneză sînt destul de simple şi n-au putut să-i tulbure prea mult pe poeţi. E întru totul caracteristic faptul că antiintelectuala doctrină budistă Zen a produs în poezia japoneză singura influenţă religioasă semnificativă.

Lipsa de complexitate a subiectelor preferate de poeţii japonezi este poate rezultatul simplităţii formei poetice, sau poate că tocmai simplitatea ideii a impus forma. În orice caz, pe majoritatea poeţilor japonezi nu i-a incomodat tiparul strîmt al poeziei de 31 de silabe *tanka*; doritorii puteau scrie „poeme lungi" (*nagauta*), deşi acest mijloc de expresie devenea din ce în ce mai rar, sau puteau compune poeme în limba chineză, aşa cum poeţii englezi obişnuiau cîndva să scrie în latină. Pentru că în majoritatea cazurilor, totuşi, forma şi conţinutul poeziei japoneze tradiţionale par să se potrivească perfect laolaltă şi să corespundă gustului japonez aşa cum se dezvăluie el în alte forme de artă.

O trăsătură evidentă a literaturii japoneze, mult elogiată de critici, este puterea ei de sugestie. Un poem cu adevărat bun, şi constatarea e valabilă în special pentru *haiku*, trebuie să fie întregit de cititor. Tocmai din această cauză multe din poeziile japoneze ne par nouă neobişnuit de pasive: scriito-

rul nu specifică adevărul descoperit în urma unei experienţe şi nici măcar în ce chip a fost impresionat de acest adevăr. Aşa e, de exemplu, acest haiku de Bashō (1644—1694)

kumo no mine	„Crestele norilor
ikutsu kuzurete	Fărîmate-n crîmpeie
tsuki no yama	Muntele sub lună."

Un poet din Europa ar fi adăugat probabil o concluzie personală, cum făcea D.H. Lawrence[1] în al său *Răsărit de lună*, unde ne spune că priveliştea l-a făcut să fie „sigur că frumuseţea-i un lucru mai presus de mormînt, că simţirea nicicînd nu se surpă-n neant". Însă aşa ceva nici un poet japonez n-ar spune în mod explicit; poemul său ori sugerează asta, ori e un eşec. Versurile lui Bashō citate mai sus îşi pierd orice brumă de efect dacă cititorul îşi imaginează cumva că poetul rămînea impasibil în faţa spectacolului pe care îl descrie. Chiar şi pentru cititorii sensibili la calităţile sugestive ale poemului natura adevărului perceput de Bashō în apariţia bruscă a muntelui poleit de lună va fi considerabil schimbată. Indiscutabil, Bashō ar fi socotit poemul imperfect dacă el ar fi sugerat doar o simplă stare de lucruri. Cel mai adesea poeţii japonezi au căutat să creeze cu cîteva cuvinte, de obicei prin imagini puţine şi impresionante, conturul unei opere ale cărei detalii trebuie să fie completate de cititor, aşa cum în pictura japoneză cîteva trăsături de penel trebuie să sugereze o întreagă lume.

În parte, din cauza acestei particularităţi a sugestiei, poezia japoneză e transpusă destul de neadecvat în limba engleză. Cititorul european se află adesea în postura unui pasionat al baletului rusesc care urmăreşte pentru prima oară delicatul limbaj de gesturi al dansului balinez — nici sărituri, nici arabescuri, nici piruete, nimic din mijloacele cu care s-a familiarizat, afară de graţie şi mişcare. Dansul — sau poezia japoneză — poate părea ultrarafinat, lipsit de o vigoare autentică, monoton, iar o astfel de apreciere cri-

[1] Poet şi prozator englez de primă importanţă, autor al romanelor *Fii şi îndrăgostiţi* (1913), *Curcubeul* (1915), *Amantul doamnei Chatterley* (1928), D.H. Lawrence (1885—1930) recurge şi el în poezie la procedeele imagismului. (N. trad.)

tică rămîne fără replică. Într-un domeniu ce poate trece în ochii multora drept limitat, abia cunoscătorul va descoperi iradiind zone de sugestie.

Cuvîntul „cunoscător" sugerează o altă dificultate întîmpinată de cititorul european. Poezia japonezilor, ca aproape fiecare ramură a artei lor, arată virtuozitate în procedee și desăvîrșire în ce privește detaliile. Situația aceasta este în viu contrast cu cea a poeziei europene, unde două sau trei strofe mediocre aflate în mijlocul unui lung poem nu sînt considerate o deficiență serioasă cu condiția să existe în el un număr suficient de momente de vîrf. Deși versurile secundare ale celor mai multe din poemele noastre sînt inferioare primelor, se consideră în general că strigătul ieșit din inima poetului sau percepțiile lui de natură filozofică merită mai mult decît un singur caren. Totuși, este foarte probabil că poetul japonez, atunci cînd își exprimă sentimentele, folosește cîteva expresii întrebuințate de altul mai demult — cuvinte tot atît de familiare cuiva în Japonia precum într-o vreme, în Anglia, părțile cele mai renumite ale Bibliei — adăugînd ceva și dînd vechilor expresii accentul nou al prezentului. Devine astfel posibil ca într-o formă extrem de concentrată să exprimi mult pentru un cunoscător care s-a obișnuit cu aluzia, iar un poem vechi va avea nevoie doar de o ușoară modificare, dacă aceasta este executată meșteșugit. Adesea e aproape imposibil să redai în traducere aceste schimbări, întrucît sînt de discrete. Dacă gama poeziei japoneze este redusă, în schimb degradeurile din interiorul acestei game pot face ca limba engleză să pară aspră și greoaie.

Problema ce apare în legătură cu traducerea este agravată de faptul că între japoneză și engleză nu există nici o corespondență poetică a vocabularului. De exemplu, japonezii au o mare varietate de cuvinte pentru diferite feluri de vînt, destule pentru a denumi întreagă clasă de distrugătoare folosite în timpul războiului trecut. Sau, cu cuvîntul *hanami*, pe care îl putem traduce prin „privelișteа florilor", un poet poate sugera niște mulțimi vesele îmbrăcate, bucurîndu-se de spectacolul florilor de cireș. Desigur, noi putem exprima ideea printr-o jumătate de duzină de cuvinte, dar efectul poetic se pierde.

Ca o ultimă dificultate majoră, nici armonia cuvintelor nu este aceeași. Uneori asta e urmarea faptului că lucrul însuși este diferit; astfel, broasca e renumită în Japonia pentru frumusețea țipetelor sale, ce nu seamănă deloc cu orăcăitul cu care sîntem noi obișnuiți. Mai des însă cauza trebuie căutată în tradiția poetică diferită. Japonezii nu obosesc niciodată să scrie despre ierburile toamnei — care, toate, au denumiri latinești neplăcute pentru cel ce încearcă să traducă — dar pare să-i lase cu desăvîrșire indiferenți, să zicem, trandafirul, deși îl cunosc. Exemple se pot da în continuare, pentru aproape toate imaginile foarte frecvente din ambele limbi.

Din cele de mai sus trebuie să fie clar că, pentru a aprecia poezia japoneză sub toate aspectele, ea trebuie citită în original; cred totuși că unele din însușirile ei se pot transmite prin descrierea unei ramuri a poeziei. Am ales în acest sens *renga*, sau dialogul poetic, împreună cu mai înainte pomenitul *haiku*. În unele privințe acestea sînt cele mai japoneze forme poetice, prin urmare convenabile exemplificării.

Dialogul poetic era, în cea mai simplă formă, o *tanka* pe care o compuneau doi oameni; asta înseamnă că o persoană scria primele trei versuri, iar cealaltă ultimele două, ca să se obțină un poem obișnuit. O mostră de acest fel de dialog poetic se poate găsi chiar și în *Mărturia lucrurilor din vechime* (*Kojiki*) din 712 e.n., cea mai veche carte japoneză care a supraviețuit; însă abia prin secolele XI și XII forma s-a bucurat de o răspîndire masivă. Cum s-a ajuns ca un poem să fie împărțit în două se va vedea din compararea vechilor antologii cu *Altă culegere de poezie veche și nouă* (*Shin Kokinshū*) din 1205 e.n. Poezia mai veche nu avea un loc fix pentru pauză, care putea interveni la sfîrșitul celui de-al doilea, al treilea sau al patrulea vers, însă în *Altă culegere* ea cade cel mai adesea după versul al treilea, ca în acest poem:

furasato wa
chiru momijiba ni
uzumorete
noki no shinobu ni
akikaze zo fuku

„Casa mea veche
Sub scuturate frunze stacojii
Zace îngropată.
Prin feriga de sub jgheab
Vînturile toamnei bat."

MINAMOTO NO TOSHIYORI

În acest exemplu, ultimele două versuri ale poemului sînt un comentariu la primele trei şi chiar pot figura independent. E limpede că un asemenea poem putea fi creat de doi oameni, spre deosebire de poemele mai vechi care în general erau — vizibil — dintr-o bucată. Dialogul poetic simplu a ajuns în secolele XI şi XII un răspîndit amuzament al curţii. Cineva compunea primele trei versuri, făcîndu-le cît se putea mai greu de depăşit, iar altcineva urma să-şi dovedească priceperea completînd cele două versuri de la sfîrşit, în ciuda dificultăţilor. Primul pas important în dezvoltarea dialogului poetic s-a făcut prin adăugarea unei a treia unităţi de trei versuri de 5, 7 şi 5 silabe, în acest fel distrugîndu-se limitările impuse de forma *tanka* originală, adică poemul de cinci versuri, şi deschizîndu-se drum lanţurilor poetice cu numeroase unităţi ce alternează două şi trei versuri. Unitatea de trei versuri rămînea cea mai importantă în dialogul poetic amplu, chiar şi atunci cînd „verigile" atingeau cifra de 10 000 sau o depăşeau, pentru că fiecare poezie trebuia să se potrivească neapărat cu cea dinainte şi cu cea care urma. Se ajungea astfel la o schimbare esenţială în raport cu forma mai veche de dialog poetic, care urmărise doar să dea un răspuns sclipitor unei deschideri dificile. Într-o serie lungă nu era important să compui versuri ce nu se puteau continua, iar în felul acesta dialogul poetic devenea în mod hotărît o lucrare bazată pe cooperare şi îşi cîştiga popularitatea printre soldaţi, preoţi, oameni de rînd, ca şi printre curteni, toţi aceştia descoperind că o seară în care se compunea dialog poetic era un bun prilej de petrecere. În mod obişnuit participau trei sau mai multe persoane, compunînd unităţi fie de 5, 7 şi 5 silabe, fie de 7 şi 7 silabe. Conţinutul acestor poezii varia de la o contribuţie la alta, singura condiţie fiind o oarecare legătură cu unitatea versificată imediat anterioară. Ceea ce se vede foarte bine şi într-unul din cele mai vechi exemple de dialog poetic antrenînd trei persoane (în *Oglinda vremii de acum*, din 1170 e.n.):

Nara no miyako wo
omoi koso yare

„La Nara, cetate de scaun,
Gîndurile-mi fug."

FUJIWARA NO KINNORI

yaezakura
aki no momiji ya
ika naramu

„Perechea de flori de cireş
Şi frunzele roşii de toamnă
Cu ce se aseamănă?"

MINAMOTO NO ARIHITO

shigururu tabi ni
iro ya kasanaru

„Cu fiece ploaie a toamnei
Mai multe-s culorile."

ECHIGO NO MENOTO

Aici poezia a doua se leagă de prima prin faptul că oraşul capitală Nara era renumit prin florile lui de cireş şi frunzele viu colorate toamna. A treia poezie se leagă de cea de-a doua prin referirea pe care o face la culoarea schimbătoare a frunzelor după rafalele de ploaie ale toamnei. Dar nici o legătură aparentă nu există între prima şi a treia poezie. În fond, se considera nepotrivit să urmăreşti acelaşi subiect pe mai mult de cîteva versuri.

Existenţa unui tip de poezie uşor asemănător în China i-a făcut pe unii să creadă că dialogul poetic nu era un produs autohton al Japoniei. Totuşi, o atentă examinare a formei chineze denumite *lien-chü* arată că nici un fel de legătură n-a putut exista între cele două genuri de poezie. Un *lien-chü* tipic este acest dialog dintre un oarecare Chia Ch'ung şi soţia lui, lucrare din secolul al IV-lea al erei noastre:

„*Chia*: Cine suspină în odaie-atît de trist?
Soţia: Eu, şi suspin de teamă că ne-om despărţi.
Chia: Ni-e căsnicia cu temei zidită; stînci pot pieri, dar inima-mi nu s-o schimba nicicînd.
Soţia: Pe cine dar sfîrşitul nu-l îngrijorează? Şi e sortit să se despartă cei ce se-ntîlnesc.
Chia: Tu inima mi-o ştii; pe-a ta ţi-o înţeleg.
Soţia: Cît timp îţi ţii cuvîntul cu credinţă, stau cu tine".

Acest exemplu ilustrează două trăsături ale speciei chineze *lien-chü*, unitatea subiectului şi voioşia tonului, nici una din ele valabilă pentru dialogul poetic japonez. În orice caz, îmi închipui că e limpede din ce s-a spus acum că dialogul poetic s-a dezvoltat firesc în cadrul poeziei japoneze şi nu în dependenţă de vreo influenţă străină.

Specia *lien-chù* n-a fost niciodată luată în serios de chinezi, fiind abia menţionată în istoriile lor literare, pe cînd dialogul poetic s-a bucurat de o evoluţie constantă în Japonia, producînd o formă poetică extraordinar de complicată, supusă unui cod minuţios elaborat. Despre poezia de început (*hokku*) s-a spus: „*Hokku* nu trebuie să fie în contradiţie cu toponimia, cînd de munţi e vorba sau de mare, cu florile purtate-n zbor sau căzătoarele frunze, după anotimp; cu vîntul, norii, ceaţa, negura, ploaia, roua, chiciura, zăpada, arşiţa, frigul sau luna în pătrar. Ceea ce stimulează răspunsul merită să-şi aibă locul într-un *hokku*, de pildă păsările primăverii sau gîzele de toamnă. Dar *hokku* n-are nici o preţuire de-l simţi muncit mai dinainte." Condiţiile impuse celei de-a doua poezii erau întrucîtva mai puţin categorice; ea trebuia să fie strîns legată de prima şi să se termine într-un substantiv. A treia era independentă şi se încheia cu un participiu; a patra trebuia să fie „curgătoare"; luna trebuia să se ivească într-o anume poezie, florile de cireş nu puteau fi menţionate decît într-un anumit moment, nicidecum mai înainte; toamna şi primăvara trebuiau să fie pomenite în cel puţin trei dar nu în mai mult de cinci poezii succesive, pe cînd vara şi iarna se puteau menţiona doar o singură dată etc. Regulile s-au înmulţit în aşa măsură, încît s-ar fi putut prezice cu certitudine că nimic demn de luat în seamă nu se mai putea realiza cu asemenea obstacole în cale. Totuşi, deşi dialogul poetic devenea din ce în ce mai mult jucăria diletanţilor, a căror principală grijă era să respecte întocmai regulile, se mai scria din cînd în cînd poezie mare; o întîlnim în special la Sōgi (1421—1502), maestrul dialogului poetic.

În 1488, Sōgi împreună cu doi discipoli se întîlniră într-un loc numit Minase şi compuseră toţi trei o sută de dialoguri poetice care sînt considerate o adevărată minune artistică. Seria începea aşa:

yuki nagara „Zăpada mai stăruie,
yamamoto kasumu Sub ceaţă stau coastele munţilor
yūbe ka na Seara-i aici.

SŌGI

yuku mizu tōku — Departe curg apele
ume niou sato — De satul cu miresme de prun.

SHŌHAKU

kawakaze ni — În boarea rîului
hitomura yanagi — Un mănunchi de sălcii —
haru miete — Se face primăvară.

SŌCHŌ

fune sasu oto mo — O barcă împinsă cu prăjina
shiruki akegata — Zvon clar în lumina clară a zorilor."

SŌGI

Versurile acestea dau atît de puţin impresia vreunui efort, încît ne-am putea amăgi cu gîndul că regulile au fost aici ignorate; însă, poezie după poezie, le vom găsi pe toate în perfectă conformitate cu codul. Cea care deschide seria ne vorbeşte despre o primăvară timpurie, cînd ceaţa pluteşte peste munţii încă acoperiţi de zăpezile iernii. Locul, rîul Minase, ne este indicat de aluziile la acest poem ale împăratului Gotoba (1180—1239):

miwataseba — „Cînd privesc depărtarea
yamamoto kasumu — Sub ceaţă stau coastele munţilor
Minase-gawa — Rîul Minase —
yābe wa aki to — De ce-am crezut că numai toamna
nani omoikemu — Serile pot fi minunate?"

Iar Sōgi spune că e seară, dîndu-ne astfel anotimpul, locul şi momentul conform cerinţelor. Poezia a doua o completează pe cea care deschide seria, continuînd tema primăverii timpurii prin menţionarea florilor de prun, primele flori ale anului. Ea ne ajută, mai departe, să identificăm cadrul (rîul Minase) prin menţiunea privitoare la apa curgătoare, aluzie la alt poem pe acelaşi subiect. Poezia a treia menţionează din nou primăvara respectînd întocmai regula, şi dezvoltă imaginea apei. Poezia a patra abandonează imaginea primăverii, dar duce mai departe imaginea apei împlinind un ciclu de trei, satisfăcînd astfel şi condiţia efectului

curgător. Mai sînt multe alte subtilităţi pe care cu greu le-am explica aici, însă lucrul cel mai important este că, în ciuda regulilor stînjenitoare, se naşte un poem de un farmec şi o frumuseţe fără egal. Un poem deosebit de tot ce s-a scris vreodată în Europa, după cîte ştiu, prin faptul că unitatea lui se manifestă exclusiv de la o piesă la alta. Fiecare poezie este legată de cea dinainte şi de cea de după ea, dar pe cînd — de exemplu — prima piesă afirmă că e seară, în cea de-a patra sîntem cam în zorii zilei; pe de altă parte, în poezia a şasea aflăm că toamna se apropie de sfîrşit, deşi primele trei piese indicau, fiecare, anotimpul opus, primăvara. Ca să facem o paralelă cu domeniul artelor grafice, dialogul poetic se poate asemăna cu sulurile orizontale japoneze (*emakimono*). Pe măsură ce desfăşurăm un sul cu mîna stîngă, înfăşurăm simultan cu dreapta o lungă secţiune corespunzătoare. Nu contează care segment al sulului este privit la un moment dat, el realizează o compoziţie frumoasă, cu toate că atunci cînd îl examinăm ca un întreg el nu are altă unitate decît aceea a unui peisaj de rîu văzut dintr-o barcă în mişcare. Dialogul poetic, în ce are el mai bun, produce un efect oarecum asemănător.

Faptul că s-a ajuns la un asemenea nivel artistic ridica de la ceea ce iniţial fusese un fel de joc de societate l-a obligat pe războinicul ce căuta alinare în versuri, sau pe oricare alt poet amator, să-şi găsească o formă versificată mai nouă şi mai simplă. Noua formă, dezvoltată în secolele XVI şi XVII, era *haikai* sau dialogul poetic liber. În contrast cu dialogul poetic tradiţional, care fusese plin de flori de cireş, sălcii şi raze palide de lună, poezia aceasta găsea plăcere în a menţiona lucruri umile de felul buruienilor, nasurile desfundate şi chiar balega de cal. Cu timpul, firește, noul limbaj poetic a devenit tot atît de stereotip ca şi cel vechi, dar primul cîştig al absenţei regulilor formale din dialogul poetic liber a fost descătuşarea fluxurilor dialogului poetic şi ale *haiku*-ului, o nouă formă derivată prin realizarea unei unităţi independente din piesa lirică ce deschide o serie de dialoguri poetice. Mai este denumită uneori *hokku*,

sau *haikai*[1]. Se spune că într-o singură zi cineva a compus 20 000 de asemenea poezii. Evident, calitatea *tuturor* acestor versuri nu putea fi prea bună, însă o astfel de poezie larg răspîndită, optimistă şi aproape vulgară este foarte caracteristică pentru Japonia secolului al XVII-lea. După ani lungi de războaie interne, instaurarea păcii pe la începutul veacului respectiv a adus o perioadă de mare prosperitate şi o extraordinară înflorire a artelor. Era firesc ca poezia japoneză, marcată pînă atunci de sobrietate şi reţineri, să devină mai veselă şi mai extravagantă, iar mutarea centrului activităţii creatoare de la curte în sălaşele negustorilor să se reflecte de asemenea în ton. Ceea ce surprinde într-adevăr este că în aceeaşi epocă, în oraşul capitală al şogunilor, trăia un om considerat adesea drept cel mai mare poet al Japoniei, autor de versuri de un splendid rafinament, ducînd el însuşi o viaţă atît de pură, încît unii îl venerează ca pe un sfînt. E vorba de Bashō (1644—1694), maestrul formei libere de dialog poetic şi al *haiku*-ului de 17 silabe, care este, de fapt, creaţia lui.

În discuţiile purtate cu discipolii, Bashō afirma că cele două principii ale şcolii lui erau schimbarea şi permanenţa. Această frază primeşte un înţeles sporit prin prisma conştiinţei celor două pericole ce ameninţau dintotdeauna poezia japoneză. Primul şi cel mai grav era reprezentat de banalitate şi sterilitate, rezultatul unui studiu excesiv şi al imitaţiei mai vechilor capodopere. Bashō stăruia asupra faptului că genul său de poezie trebuie să se „schimbe în fiecare an şi să fie proaspăt în fiecare lună", cum sună chiar vorbele lui. Mai mult, el spunea: „Nu caut să calc pe urmele celor din vechime; încerc să găsesc ceea ce căutau ei". Altfel zis, el nu dorea să imite soluţiile date de poeţii vremurilor anterioare problemelor eterne, în schimb năzuia să le rezolve pe acestea din urmă pentru el însuşi. Asta înţelegea el prin cel de-al doilea principiu, al permanenţei. Cînd sub influenţa noilor mişcări din literatura secolului al XVII-lea toate tradiţiile fură date deoparte, iar poeţii japonezi s-au

---

[1] Strict vorbind, *haikai* era numele general dat tipului de poezie fără formă ilustrat de Bashō şi de şcoala sa; *hokku* denumea poezia din deschiderea unei serii de dialog poetic; iar *haiku* (termen mai modern) era denumirea dată unei poezii independente din şcoala *haikai*. Cu toate acestea, cele trei cuvinte sînt adesea confundate.

manifestat în deplină libertate, rezultatele au intrat adesea în domeniul haosului. Pentru Bashō atît schimbarea cît şi permanenţa trebuiau să fie prezente în *haiku*. În cîteva din cele mai reuşite poeme ale sale, vom găsi aceste elemente nu doar în sensul pe care l-am dat acestora mai înainte, ci şi — dacă vom privi termenii la modul geometric — ca o expresie a punctului unde clipa intersectează constantul şi eternul. Este ceea ce aflăm, de exemplu, în poezia care pare să fie cel mai renumit *haiku* al său:

furuike ya	„Iazul străvechi
kawazu tobikomu	O broască se-aruncă
mizu no oto	Clipocitul apei".[1]

În primul vers, Bashō ne oferă componenta eternă a poemului, apele iazului, aflate în afara timpului şi mişcării. Versul următor semnifică ceea ce ţine de clipă, simbolizat prin mişcarea broaştei. Punctul lor de contact este clipocitul apei. Într-o interpretare strictă, componenta eternă este percepţia adevărului, subiectul unor nenumărate poeme japoneze; contribuţia originală a lui Bashō este faptul că foloseşte broasca pentru mişcarea ei şi nu pentru emisiile ei sonore, plăcute urechii, imagine poetică banalizată de predecesorii săi.

Dacă „percepţia adevărului" e într-adevăr subiectul unui poem, putem recunoaşte aici filozofia budismului Zen, care considera între altele că iluminarea urma să fie obţinută printr-o scînteiere bruscă a intuiţiei mai degrabă decît prin studiul tomurilor de literatură teologică sau prin respectarea drastică a rigorilor mănăstireşti. Cînd un adept intră în rîndurile preoţimii Zen, el este pus să stea ore în şir într-o poziţie anume, cu ochii abia întredeschişi, şi să se gîndească la Nimicnicie. Cum stă acolo legănîndu-se uşor, ascultînd incantaţiile monotone ale unui preot ce intonează o *sutra* şi respirînd miresme grele de tămîie, el va fi lovit pe neaşteptate, din spate, cu un baston uşor de lemn, lovitură în urma căreia se poate produce, eventual, scînteia iluminării.

---

[1] Fiind vorba de un poem japonez celebru, reproducem aici şi versiunile lui româneşti propuse de alţi traducători: „Liniştea lacului... / Ţuşt, plici... / Sunetul liniştii". (Dan Constantinescu) „Lac străvechi. / Broasca sărind / şi plescăitul apei". (Ioanichie Olteanu) (N. trad.)

Dar orice percepție bruscă poate realiza această stare; în credința Zen, Buda însuși s-a simțit iluminat la vederea luceafărului de dimineață.

Imaginile folosite de Bashō pentru a surprinde momentul adevărului erau cel mai adesea vizuale, ca în *haiku*-ul despre broască, sau în cel ce urmează, la fel de renumit:

kareeda ni „Pe ramul uscat
karasu no tomarikeri O cioară poposi
aki no kure Înserare de toamnă".

Poezia aceasta conține o imagine atît de expresivă, încît a servit adesea drept subiect pentru pictură. Însă Bashō nu se sprijină exclusiv pe imaginile vizuale; clipa poate fi percepută la fel de bine printr-unul din celelalte simțuri:

shizukasa ya „Atîta liniște
iwa ni shimiiru Țîrîitul greierilor
semi no kore Se-afundă-n stînci."

Iar cîteodată simțurile se amestecă într-o surprinzătoare manieră modernă:

umi kurete „Marea se-ntunecă,
kamo no koe Țipetele pescărușilor
honoka ni shiroshi Sînt de-un alb neclar".

Așa cum arată aceste exemple, *haiku*-ul, din pricina concizie sale extreme, trebuie să conțină două elemente, în mod obișnuit despărțite printr-o pauză marcată de ceea ce japonezii numesc „cuvînt de întrerupere" (*kireji*). Unul din aceste elemente poate exprima condiția generală — sfîrșitul toamnei, liniștea din grădinile templelor, marea umbrită de înserare — iar celălalt percepția trecătoare. Natura elementelor variază, dar trebuie să apară neapărat cei doi poli electrici între care să țîșnească scînteia electrică pentru ca *haiku*-ul să fie reușit; în caz contrar el nu-i decît o scurtă cugetare. Tocmai asta lipsește unor imitatori ai formei *haiku*, precum Amy Lowell[1], care au văzut în *haiku* concizia și

[1] Amy Lowell (1874—1925), poetă și eseistă americană. Cu volumul *Tăișuri de săbii și semințe de mac* (1914) se orientează spre estetica imagistă, prezentă și în culegerile de mai tîrziu: *Bărbați, femei și fantome* (1916), *Legende* (1921) etc. (N. trad.)

sugestia, însă n-au înțeles prin ce mijloace se realizau efectele sale. Iată două dintre *haiku*-urile domnișoarei Lowell:

De-aș putea apuca lanterna verde a licuriciului
Aș vedea să-ți scriu o scrisoare".

(*Iubitul*)

„Sclipesc mai tare decît licuricii peste rîul Uji
Cuvintele tale în beznă, iubite".[1]

(*Unui soț*)

În aceste exemple cuvintele sînt poetice, însă versurile nu au calitățile unui *haiku*, datorită motivelor pe care le-am pomenit. Ele sugerează mai curînd unitățile scurte, de 14 silabe, dintr-un dialog poetic, care, totuși, nu rezistă niciodată izolate și nu se pot considera poeme întregi. Există chiar o artă a scrierii acestor scurte verigi, și deși Bashō e renumit astăzi în special pentru *haiku*-urile sale de 17 silabe, el era și un maestru al verigilor de 14 silabe. Cum am mai specificat, *haiku*-ul însuși s-a născut din versurile ce deschid un dialog poetic, și de fapt el nu și-a pierdut niciodată capacitatea de a servi drept piatră de temelie a construcției poetice. Astfel, *haiku*-ul lui Bashō: „Iazul străvechi / O broască se-aruncă / / Clipocitul apei" are o urmare în veriga de 14 silabe adăugată de discipolul Kikaku:

ashi no wakaba ni „Pe tulpinile crude de trestie
kakaru kumo no su Atîrnă pînza de păianjen."

Această verigă o întregește pe cea care deschide lanțul. Menționînd tulpinile crude, ea ne face să înțelegem că e vorba de miezul primăverii, anotimp nespecificat de Bashō, iar prin imaginea pînzei de păianjen întărește impresia de liniște sugerată de cuvintele „iazul străvechi". Cum era însă de așteptat, Bashō compunea și el unitatea a doua, considerată în general un model în genul ei. Elevul său, Kakei, i-a oferit poezia de deschidere:

---

[1] În *Tablouri din Lumea Plutitoare*. Cele mai bune *haiku*-uri ale autoarei sînt probabil cele pe tema moderne din *Cît e ceasul?*

shimotsuki ya	„Noiembrie
kō no tsukuzuku	Berze zgribulite
narabi ite	Se-nșiruie."

La care Bashō a adăugat:

fuyu no asahi no	„Răsăritul iernatic
aware narikeri	Mișcătoare priveliște."

Compunînd această verigă, Bashō nu numai că furniza o nouă imagine marcată de amprenta sa personală, dar mai și sporea impresia deosebită produsă de poezia din deschidere. Soarele roșu de iarnă, răsărind deasupra peisajului, își aruncă lumina aspră peste jalnicul grup de berze rămase la voia întîmplării în frig. Dacă despre berze se spunea de-a dreptul că reprezentau o „priveliște mișcătoare" s-ar fi distrus puterea de sugestie a imaginii, însă referirea neașteptată la răsăritul soarelui ca la un spectacol „mișcător" dă prospețime și forță cugetării, iar comparația nerostită e lăsată în seama cititorului.

Ne putem întreba cît de des era cu putință să se întrunească un grup de entuziaști ai dialogului poetic, capabili să producă o serie cu adevărat valoroasă. Nu prea des, evident. Bashō, în jurnalul său de călătorie *Drumul cel strîmt din Oku*, dezvăluie împrejurările în care s-a născut una dintre serii:

„Cum ne-am gîndit să coborîm în lungul rîului Mogami, așteptarăm într-un loc numit Ōishida să se-nsenineze vremea. Sămînța vechii școli de *haikai* s-a scuturat aici, iar timpul neuitat al înfloririi ei mai aducea din flautul din miazănoapte zvon în viața-nsingurată a poeților din Ōishida. Mi-au spus: «Noi bîjbîim pe drumul poeziei, tot întrebîndu-ne ce cale să urmăm, cea veche ori cea nouă, și nimeni nu-i aici să ne îndrume. Vrei să ne-ajuți?» N-am fost în stare să-i refuz, ne-am strîns cu toții la un loc să facem un dialog poetic. Din toate adunările ce le-am avut, cu recitări de versuri, în călătorie, aceasta mi-a fost încercarea cea mai grea."

Ne putem închipui ce mobilizare de forțe vor fi făcut localnicii spre a fi demni de cinstea participării la actul creator alături de maestru, iar ei nu și-au făcut deloc rău treaba. Seria începea prin:

samidare wo
atsumete suzushi
Mogami-gawa

„Se-adună-n mare
Ploile de mai, curge domol
Rîul Mogami."

BASHŌ

kishi ni hotaru wo
tsunagu funagai

„Mici bărci de pescuit şi-aduc
Luminile de licurici la mal."

ICHIEI

uribatake
izayaou sora ni
kage machite

„Cîmpuri cu pepeni
Aşteaptă să lucească luna din
Nehotărîtul cer."

SORA

sato wo mukai ni
kuwa no hosomichi

„Desfăşurată către sat
E o cărare printre duzi."

SENSUI

Aceste versuri au farmecul lor şi se întrec care mai de care să descrie scene din Ōishida aflată în sezonul ploilor de primăvară. Dar adesea, chiar şi atunci cînd însuşi Bashō lua parte la compunere, dialogul poetic avea tendinţa să se rupă în fragmente fără legătură, şi ai impresia că participanţii sînt mai dornici să-şi exprime ideile fericit găsite decît să potrivească inele într-un lanţ poetic. Este ceea ce ilustrează începutul unei alte serii:

tsutsumi kanete
tsuki toriotosu
shigure ka na

„Ploaia îngheţată
În stare nu-i s-ascundă luna,
Alunece din stăpînirea ei."

TOKOKU

kōri fumiyuku
mizu no inazuma

„Cum păşesc peste gheţuri,
Sclipiri de fulger în apă."

JŪGO

shida no ha wo
hatsu karibito no
ya ni oite

„Vînătorii harnici
Împletesc ferigă albă
Pentru săgeţile lor."

YASUI

kita no mikado wo
oshinake no haru

„În porțile din miazănoapte
Ale palatului — primăvara!"

BASHŌ

bafun kaku
ōgi ni kaze no
uchikasumu

„Deasupra furcilor
De rînit balegi de cal, aerul
Se împîclește."

KAKEI

Din nefericire, acesta e un exemplu mai reprezentativ pentru dialogul poetic decît ceea ce am citat mai înainte, fiindcă, prin forța lucrurilor, era aproape imposibil să se producă o serie de un real succes. Aici unele dintre verigi au o mare valoare în sine, ca individualități, însă legăturile dintre ele sînt slabe. Astfel, imaginea despre sclipirile fulgerului, referindu-se la cunoscutele dîre albe, dispuse radiar, ce apar în jurul urmelor de pași lăsate pe gheață, primește și mai multă strălucire prin trimiterea la zgomotul ascuțit produs de gheața care crapă și la senzația stîrnită în cel ce se plimbă, asemănătoare aceleia a unui tunet. Dar versurile n-au, din păcate, nici o tangență cu problema căreia i se dedică întregul poem. Următoarele trei poezii sînt ostentativ legate, fiindcă se referă toate la primăvara timpurie; este vorba, așadar, despre vînătorii care își împodobesc săgețile cu ferigă și, apoi, de asemenea, despre pîcla care apare în aer — deși imaginea aburilor ce ies din balega de cal, văzuți ca o pîclă, nu-i atît de reușită ca imaginea fulgerului. Dacă ne reamintim frumusețea lin curgătoare a versurilor compuse la rîul Minase, aceste fragmente plămădite cu atenție nu par să fie deloc demne de numele de dialog poetic. Nu e de mirare, deci, că această formă de poezie a pierit treptat. Pentru ca dialogul poetic să fie tot atît de valoros ca seria făcută la Minase, era nevoie ca măcar trei poeți cu talent ieșit din comun să-și unească eforturile și să încerce, pe cît era posibil, să subordoneze orice altă tendință perfecțiunii întregului. În această privință, să ne amintim de cvartetul de coarde, în cazul căruia muzica poate fi cu ușurință alterată de virtuozitatea ostentativă a unui membru, ca și de incompetența altuia. Persoana care a compus poezia despre sclipirea fulgerului se gîndea mai cu seamă la obținerea unui

efect deosebit cu excelenta sa imagine; un adevărat maestru al dialogului poetic şi-ar fi reprimat această plăcere în schimbul armoniei întregii serii. În ce are mai bun, dialogul poetic era un mijloc de expresie unic al imaginilor succesiv evocate în minţile unor poeţi diferiţi, un flux multiplu al conştiinţei poetice, oricare ar fi ea, producînd un efect înrudit cu al muzicii. Faptul că-i lipseşte structura formală a tipurilor de poezie mai convenţionale îi avantaja pe japonezi, niciodată prea tari la capitolul construcţiei în poezie sau în proză, şi cărora dialogul poetic le permitea să-şi extindă lirismul dincolo de bătaia scurtă a formelor *tanka* şi *haiku* fără riscul prolixităţii. Cu alte cuvinte, atîta vreme cît fiecare unitate versificată se îmbina precis cu noul text, iar poezia se menţinea la un înalt nivel al evocării, nu mai era nevoie de nici un început, mijloc şi sfîrşit, atent elaborate, de o dezvoltare şi de un punct culminant, sau de vreo altă cerinţă asemănătoare. Dar cînd arta adevăratei potriviri a poeziilor s-a pierdut, dialogul poetic a decăzut şi el imediat spre ceea ce fusese la începuturile sale, un joc de societate, fiind abandonat de poeţii japonezi importanţi. Unii ca Issa (1763—1828) preferau să se dedice *haiku*-ului, care a devenit şi a rămas forma poetică preferată a japonezilor.

Şi tot *haiku*-ul a atras mai întîi atenţia poeţilor din Occident, în special a acelora din şcoala imagistă. Aproape toţi poeţii prezenţi în prima antologie imagistă erau fascinaţi de miniaturalele versuri japoneze cu imaginile lor profund evocatoare, iar unii dintre ei le-au şi imitat [1]. Richard Aldington [2] mărturiseşte cum:

---

[1] F.S. Flint scria în 1915 în legătură cu originile şcolii imagiste de poezie: „Cred că ceea ce aducea nou adevăratul nucleu al acestui grup era o nemulţumire generală faţă de poezia engleză, aşa cum era ea scrisă atunci — şi mai este încă, din păcate! Noi am propus de mai multe ori să fie înlocuită prin vigurosul vers liber; prin formele japoneze *tanka* şi *haikai*; cu toţii am scris duzini de astfel de poezii, din amuzament" (citat în Hughes, *Imagismul*, p. 11).

[2] Richard Aldington (1892—1962), romancier realist, poet liric şi critic literar englez. Ca poet, se încadrează în curentul imagist, fapt subliniat şi de titlurile unora dintre volumele sale: *Imagini* (1915), *Imagini din război* (1919), *Imagini ale dorinţei* (1920). (N. trad.)

„Într-o noapte geroasă cînd tunul tăcea
Am învăţat ghemuit în tranşee
Să compun pentru sufletul meu *hokku*
Despre lună şi flori şi ninsori".

Volume subţiri cu titluri revelatoare precum *Tablouri din Lumea Plutitoare* şi *Amprente japoneze* arată ce afinităţi aveau aceşti poeţi pentru *haiku*, şi deşi principala teză a acestei şcoli — anume că ideile poetice se exprimă cel mai bine prin imagini, mai curînd decît prin comentarii — nu trebuie să fie învăţată din poezia japoneză, cu greu găseşti vreo altă literatură care întruchipează atît de perfect un asemenea punct de vedere.

III Teatrul japonez

DRAMA ESTE O RAMURĂ a literaturii japoneze care a atras în cea mai mare măsură atenţia lumii, meritîndu-şi laudele cîştigate prin frumuseţea ei şi printr-o diversitate aproape fără egal în altă ţară. Există astăzi cel puţin patru tipuri majore de spectacol teatral: *nō*, cu un repertoriu alcătuit în special din piese compuse în secolele XIV şi XV; teatrul de păpuşi, pentru care au scris cei mai renumiţi dramaturgi ai Japoniei în secolele XVII şi XVIII; *kabuki*, sau drama lirică, reprezentînd teatrul popular din secolul al XVII-lea şi pînă astăzi; şi, în sfîrşit, drama modernă, scrisă la început îndeosebi sub influenţă apuseană, dar independentă astăzi şi avînd o valoare considerabilă.

Dintre aceste patru tipuri de teatru, *nō* are cei mai mulţi cititori în lume, în principal datorită traducerilor lui Ezra Pound şi Arthur Waley. Spre *nō* s-a îndreptat în 1915 poetul Yeats[1] căutînd o formă de dramă „distinsă, indirectă şi simbolică", aşa cum mărturiseşte el însuşi, iar interesul continuu manifestat faţă de *nō* este reflectat de reprezentaţiile

[1] William Buttler Yeats (1865—1939), poet şi dramaturg de origine irlandeză. Atît în versuri cît şi în teatrul său apar ecouri din miturile şi legendele celte. Reprezentant al simbolismului, a elaborat un sistem personal de simboluri, îmbinînd viziunea realistă cu elemente din tradiţia celtă şi din doctrine filozofice diverse, inclusiv din religiile orientale. (N. trad.)

mai recente din Paris și Berlin. Dar înainte de a discuta acele trăsături din teatrul *nō* care i-au cucerit pe cititorii și spectatorii occidentali, trebuie spuse cîteva cuvinte despre istoria acestei forme dramatice.

Cuvîntul *nō* înseamnă „talent" și, printr-o asociere de sens derivat, o expunere a talentului, sau o reprezentație. Totuși, nu sub acest nume a fost cunoscut în general teatrul de la început și pînă în vremuri mai apropiate de noi. Odinioară, cel mai aristocratic dintre mijloacele teatrale se numea *sarugaku* sau „muzica maimuțelor", nume ce indică probabil originile sale. Cea mai veche mențiune despre „muzica maimuțelor" ne-o arată pe aceasta ca pe un vioi amestec de cîntec și dans, însoțit de o oarecare doză de pantomimă. Unii cred că descoperă o influență chineză în denumirea spectacolului, dacă nu și în spectacolul însuși, însă vechea „muzică a maimuțelor" era un gen atît de elementar, încît e aproape cu neputință să se dovedească dacă a suferit sau nu o influență străină. Spectacolele cu acest nume urcă în timp cel puțin pînă în secolul al X-lea al erei noastre și în mod neîndoielnic au existat forme de spectacol asemănătoare cu mulți ani mai înainte. Exista și o școală rivală de reprezentații teatrale denumite *dengaku*, sau „muzică cîmpenească", înfloritoare în special în secolele XIII și XIV, și care pare să-și aibă originea în festivitățile dedicate sărbătorilor recoltei și altor sărbători agricole. Muzica zisă „cîmpenească" a ajuns să fie legată de diferite locuri sacre și consta în niște programe complicate de cîntece și dansuri, precum și în scenete interpretate de dansatori. Cunoștințele noastre privitoare la teatrul din secolul al XIII-lea și de mai înainte sînt atît de vagi, încît nu sîntem în stare să stabilim cu exactitate ce legătură exista între „muzica maimuțelor" și cea „cîmpenească", și de fapt le deosebim adesea cu greu una de cealaltă, pentru că ambele tindeau să devină spectacole de natură asemănătoare. Lucrul poate cel mai semnificativ este că teatrul *nō*, în ciuda temelor sale de mai tîrziu, pare să aibă origini străvechi, deși a suferit în mod cert o oarecare influență religioasă prin „muzica cîmpenească" și prin alte forme teatrale.

Pe la mijlocul secolului al XIV-lea, teatrul *nō* își însușise multe din trăsăturile lui actuale; altfel zis, el era o combinație de cîntec vocal, dans și muzică instrumentală, deosebindu-se de mai vechile forme dramatice în principal prin aceea

că avea intrigi care unificau cele trei elemente. La sfîrşitul aceluiaşi secol, această reprezentaţie simplă a fost ridicată spre cele mai înalte culmi ale expresiei de către doi creatori: Kanami Kiyotsugu (1333—1384) şi fiul său Seami (sau Zeami) Motokiyo (1363—1443). Piesa *nō*, aşa cum şi-a dobîndit ea forma ultimă în mîinile lor, avea un dansator principal (sau protagonist) şi un asistent (sau deuteragonist), şi diferite personaje auxiliare, de obicei nu mai mult de patru sau cinci actori cu totul, plus un cor. Textele pieselor individuale sînt scurte, în general nu ating nici lungimea unui singur act dintr-o piesă occidentală obişnuită, însă cîntecele şi dansul le fac să se transforme într-un spectacol ce durează aproximativ o oră. Cred că nu poate exista o mai bună introducere în tehnica teatrului *nō* decît sclipitoarea pastişă a unei asemenea piese, scrisă de Arthur Waley pe subiectul *Ducesei de Malfi*.

„Personajele nu trebuie să fie mai mult de două — Pelerinul, care va juca rolul lui *waki* (deuteragonistul), şi Ducesa, care va fi *shite* sau Protagonistul. Corul nu ia parte la acţiune, dar vorbeşte în locul lui *shite* în timp ce ea mimează cele mai interesante părţi ale rolului ei.

Pelerinul vine pe scenă... şi apoi se recomandă spectatorilor astfel (în proză):

« Sînt un pelerin de la Roma. Am văzut toate celelalte locuri sfinte din Italia, dar n-am mai fost niciodată în Loretto. Voi călători cîndva spre altarul din Loretto. »

Apoi urmează (în versuri) *Cîntecul călătoriei*, în care Pelerinul descrie întîmplările prin care trece el în drum spre altar. Cînd îngenunchează lîngă altar, iese în scenă Protagonistul. E o tînără îmbrăcată — « spre deosebire de moda italiană » — într-o manta. Ţine în mînă o caisă necoaptă. Se adresează Pelerinului şi începe cu el o discuţie. El o întreabă dacă nu cumva la acest altar şi-a găsit refugiul Ducesa de Malfi. Tînăra îi răspunde cu un fel de exaltare în creştere, cuvintele ei trec treptat din proză în poezie. Ea relatează povestea fugii Ducesei, adăugînd nişte tuşe intime care îl obligă pe preot să întrebe brusc: « Cine-i aceea care îmi vorbeşte? » Iar fata, cutremurîndu-se (fiindcă este ceva cumplit pentru o stafie să-şi pronunţe ea însăşi numele), răs-

punde: «*Hazukashi ya*![1] Eu sînt sufletul surorii Ducelui Ferdinand, cea care a fost cîndva Ducesa de Malfi. Iubirea îmi mai ține sufletul legat de pămînt. Roagă-te pentru mine, oh, roagă-te pentru dezlegarea mea!»

Aici se încheie prima parte a piesei. În partea a doua, tînăra stafie, înviorată de rugăciunile Pelerinului, îndură din nou amintirea ceasurilor ei din urmă. Ea mimează sărutul unei mîini, o descoperă foarte rece. Și fiecare scenă a torturii ce urmează este atît de viu mimată, încît, deși aceasta există doar în mintea Protagonistului, ea apare atît de reală spectatorilor de parcă răposatul Antonio ar zăcea în mijlocul scenei, sau de parcă nebunii ar țopăi și ar țipa cu adevărat pe dinaintea lor. În cele din urmă, își joacă scena propriei sale execuții:

> «Porțile cerului nu-s boltite-așa de sus
> Precum palatele prințesei; cei ce-acolo intră
> Doar în genunchi o fac. *(Îngenunchează)*.
> Hai, vino, moarte silnică,
> Fii mătrăgună să mă faci să dorm!
> Du-te la frații mei, le spune: cînd voi fi murit,
> Pot să cineze-n tihnă.
>
> *(Își pleacă fruntea și își frînge mîinile.)*»

Corul, prinzînd cuvîntul «tihnă», psalmodiază un verset din Sutra Lotusului: «Ni-i tihnă, nici odihnă-n toate cele Trei Lumi». Dar rugăciunile Pelerinului au fost ascultate. Sufletul fetei și-a rupt legăturile, e liber să plece. Stafia se retrage, se deslușește tot mai greu, pînă cînd, în final, dispare cu totul." [2]

În multe privințe, teatrul *nō* seamănă cu drama greacă. În primul rînd e vorba de un amestec de text, muzică și dans. În al doilea rînd, în ambele teatre apare corul, chiar dacă în *nō* corul nu ia niciodată parte la acțiune, limitîndu-se la recitarea textului dansatorului principal cînd acesta se află în plin dans. Apoi, *nō* folosește măști, cum făcea și drama greacă, însă întrebuințarea lor se restrînge la dansatorul principal și la însoțitorii lui, în special cînd joacă roluri

---

[1] Vai mie! (N. trad.)
[2] Waley, *The Nō Plays of Japan*, p. 53—54.

de femei. Sculptarea măștilor a fost și este considerată în Japonia o artă importantă și, împreună cu costumele fastuoase, măștile contribuie esențial la frumusețea vizuală a teatrului *nō*. Prin contrast, decorul este abia sugerat, constînd în mod obișnuit doar dintr-o schițare impresionistă a principalelor contururi ale obiectelor descrise. Muzica, cel puțin pentru un ascultător european, n-are nimic deosebit, rareori ridicîndu-se la nivelul unei melodii — ea nu face altceva decît să accentueze cuvintele declamate sau intonate. Un flaut intervine în momentele importante ale piesei; mai sînt apoi cîteva tobe, dintre care unele se folosesc cu scopul de a tensiona atmosfera spectacolului. Puține teatre mai joacă azi piese *nō*. Cele mai izbitoare elemente caracteristice ale acestora sînt *hashigakari*, un pasaj înălțat care duce de la cabinele unde se echipează actorii, printre spectatori, spre scenă, și însăși scena pătrată, de lemn lustruit. Publicul stă pe trei, iar uneori numai pe două laturi ale scenei, care este adăpostită sub un acoperiș propriu, semănînd cu al unui templu. Actorii își fac intrarea printre spectatori, însă pe deasupra lor, și își rostesc primele replici înainte de a ajunge pe scenă; un mod extrem de eficace de a prezenta un personaj.

În teatrul *nō* spectacolele durează șase ore. Într-un singur program sînt incluse cinci piese *nō*, aranjate după cum s-a stabilit în secolul al XVI-lea. Prima este o piesă despre zei, a doua despre un războinic, a treia despre o femeie, a patra despre un nebun, iar piesa finală despre diavoli sau, uneori, e o piesă festivă. Fiecare piesă din repertoriul *nō* intră într-una din aceste grupe, iar scopul urmărit prin păstrarea acestui program fix este acela de a se obține efectul unui tot artistic, cu introducere, desfășurare și punct culminant. Punctul trei, piesa femeii, este de cea mai mare popularitate, dar a prezenta un întreg program numai cu astfel de piese înseamnă să strici efectul general tot așa cum s-ar întîmpla, de pildă, într-o operă italiană care ar avea cinci scene de nebunie cîntate de mereu altă soprană de coloratură.

Tonul pieselor *nō* este serios, deseori tragic. Pentru a destinde atmosfera, s-a născut obiceiul ca între dramele *nō* dintr-un program să se joace farse, adesea parodii ale pieselor dinainte. S-ar putea crede că alunecarea de la tonul tragic din *nō* spre farsa grosolană și înapoi provoacă un șoc prea brutal

în sensibilitatea spectatorilor. Acesta nu este un simplu caz de relaxare comică în maniera lui Shakespeare, pentru că farsele durează aproape tot atîta cît şi părţile serioase, şi adesea le ridiculizează pe acestea intenţionat. Dar se pare că publicul japonez gustă violenţa contrastului puternic dintre cele două moduri de interpretare.

În general, umorul farselor japoneze nu ne interesează prea mult, iar cînd un cititor din altă parte a lumii se gîndeşte la teatrul *nō*, el are în vedere tragediile. Ce calităţi demne de admiraţie există în aceste lucrări? Mai întîi poezia. Ea e scrisă în versuri alternative de 7 şi 5 silabe, ca majoritatea creaţiilor japoneze versificate, însă în piese ajunge la înălţimi altminteri neatinse de limbaj. Scurtele versuri sînt uneori miracole de sugestie şi profunzime a imaginii, dar — cel puţin pentru cititorul european — le lipseşte puterea lăuntrică a marii poezii. Teatrul *nō* oferă unui poet dramatic o osatură superbă. În unele privinţe el este un echivalent extins al minusculului *haiku*, descriind doar momentele de vîrf, în aşa fel încît să sugereze restul dramei. Asemeni *haiku*-ului, *nō* conţine două elemente, intervalul dintre prima şi a doua apariţie a dansatorului principal avînd funcţia pauzei dintr-un *haiku*, iar publicul trebuind să adauge veriga dintre cele două unităţi. Uneori se realizează şi încrucişarea clipei cu infinitul, aşa cum putem constata în multe *haiku*-uri. Astfel, în prima parte a piesei *Kumasaka*, un preot călător întîlneşte stafia tîlharului Kumasaka, iar ea îi cere să se roage pentru sufletul unei persoane pe care n-o va numi. Mai tîrziu, în aceeaşi noapte, preotul vede tîlharul aşa cum era el odinioară, iar tîlharul declamă în versuri înflăcărate împrejurările morţii lui, sfîrşind prin:

Ajută-mi să mă nasc spre fericire!

(Kumasaka îl imploră pe preot cu mîinile împreunate.)

Cocoşii cîntă. O lucoare pîlpîie prin noapte.
El s-a ascuns la umbra pinilor din Akasaka.

(Kumasaka îşi ascunde faţa cu mîneca stîngă.)

La umbra pinilor el s-a ascuns, pierind.[1]

---

[1] Waley, *The Nō Plays of Japan*, p. 101.

În piesă, întîlnirea dintre preot și tîlhar este neprevăzută, rodul întîmplător al unui moment, însă zbuciumul disperat al tîlharului care vrea să scape de trecutul său continuă la nesfîrșit.

Dincolo de aceste piese, ca și în spatele *haiku*-ului, stăteau învățăturile budismului Zen, a cărui maximă influență e perceptibilă probabil în însuși aspectul teatrului *nō* — sărăcia versurilor, simplitatea scenei și a decorurilor. Învățăturile respective, care au inspirat atît de multă literatură și artă japoneză în secolele XIV și XV, au pătruns în *nō* prin Kanami și Seami, amîndoi apropiați ai curții șogunilor, curte adînc influențată de maeștrii filozofiei Zen. Ideile doctrinei Zen apar în felurite chipuri în piese. În cele mai multe dintre ele personajul secundar *(waki)* e un preot, iar uneori el folosește limbajul și ideile budismului Zen. În piesa *Sotoba Komachi*, una din cele mai bune, poetesa Komachi e aceea care dă glas preceptelor Zen, mai curînd decît preoții. Ea declară, uluindu-i:

„Nimica nu-i aievea.
Pe Buda nu-l desparte chiar nimic de Om,
Doar o părere de nepotrivire-i plănuită
Între avut și cel umil, cel ne-nvățat,
Pe care el făgăduitu-și-a să-l mîntuie.
Păcatul însuși poate fi spre mîntuire sacră."
(*Corul*) Așa vorbi cu-nflăcărare ea, iar preoții:
„O sfîntă! Sfîntă-i prăpădita asta, biet suflet pierdut!"
Și aplecîndu-și capetele spre pămînt
'Naintea ei se închinară de trei ori.[1]

Aceeași piesă conține cîteva dintre cele mai frumoase versuri din întregul corpus al pieselor *nō*. E vorba de povestea poetesei Komachi, care în tinerețe s-a remarcat prin frumusețe și prin cruzimea cu care și-a tratat iubiții. În piesă ea e o babă ofilită, abandonată de toți, și care suferă pentru cruzimea arătată în vremi trecute. Corul recită pentru ea:

[1] Waley, *The Nō Plays of Japan*, p. 155.

Cupa pe care-o ducea, la ospăţ
Ca raza de lună-şi juca licărirea pe mîneca ei.
O, cum s-a stins frumuseţea-i,
Cum albul zăpezii veni
Să-i înconjure fruntea!
Unde-s mîndrele-i plete, împletite,
Doi şerpi de cărbune?
Uscate laţe şi şuviţe rare
Atîrnă azi pe carnea ofilită;
Sprîncenele-i pufoase, arcuite, nu mai au
Culoarea munţilor din depărtări. „Ascundeţi,
O, voi plete semănînd cu algele înnămolite,
Ascundeţi de lumina furişată-a zorilor
Că doar un an îmi mai lipseşte din o sută.
Ascundeţi-mă de ruşinea mea." [1]

O astfel de poezie, ca şi complicata structură exterioară a intrigilor, i-au atras în mod deosebit pe cititorii din America şi Europa spre teatrul *nō*. Yeats, explicînd de ce a adoptat forma *nō* pentru seria lui de piese inspirate din legende irlandeze, mărturisea: „E normal să caut în Asia o convenţie scenică, mai multă îndrăzneală formală, un cor ce nu ia parte la acţiune . . . O mască îmi va permite să înlocuiesc faţa unui actor oarecare . . . cu invenţia subtilă a sculptorului. O mască . . . indiferent cum procedezi e totuşi o operă de artă . . . şi nu vom fi lipsiţi de expresia feţei, fiindcă simţirea adîncă se redă prin mişcarea întregului corp.[2] În poezie de asemenea, aşa cum o percepea în traducere, Yeats descoperea modele de simboluri care îl atrăgeau şi ele în mod deosebit. Dar nici chiar în splendidele traduceri ale lui Waley nu se transpune integral forţa poeziei din piesele *nō*, aşa că aprecierea meritelor ei trebuie să se bazeze pe textele originale.

Stilul pieselor *nō* ne permite o altă paralelă cu teatrul grec. Există o deosebire marcată prin limbaj între scenele calme şi cele angajînd în mare măsură emoţia, o diferenţă de felul celei dintre iambi şi cîntecele corale ale unei drame greceşti. Scenele calme se desfăşoară în proză, care trebuie

[1] *Ibid.*, p. 156—157.
[2] Yeats, introducere la *Certain Noble Plays of Japan*, p. VII.

să fi fost foarte apropiată de limba vorbită a timpului, dar poezia părților cîntate este extraordinar de complexă și dificilă. Ea e plină de aluzii și jocuri de cuvinte, și în special de *kakekotoba* sau „cuvintele-pivot" discutate mai înainte.[1] Ca exemplu de poezie dintr-o piesă *nō*, să examinăm un scurt pasaj din *Matsukaze*, al cărei text a fost scris de Kanami și revăzut de Seami. Este povestea a două fete de pescar, Matsukaze și Murasame, care cu mulți ani în urmă fuseseră ocrotite de un nobil surghiunit pe țărmul lor îndepărtat. În prima parte a piesei, un preot rătăcitor cere adăpost în casa lor după ce le-a văzut luînd apă din mare. El observă profunda asemănare dintre ele, iar în partea a doua Matsukaze, dansatoarea principală, interpretează povestea lor. Într-un anume moment al dansului, corul recită în locul ei:

okifushi wakade	Trează sau dormind,
makura yori	Din perna mea
ato yori koi no	Și pe urmele pașilor mei
semekureba	Mă urmărește iubirea.
semukata namida ni	Fără puteri, înlăcrimată
fushi shizumu	Cad și-mi cînt
koto zo kanashiki	Nenorocirea.

Acest pasaj depinde, pentru a-și realiza în întregime efectul, de recunoașterea unei aluzii și de un „cuvînt-pivot". Aluzia se face la un poem din *Culegere de poezie veche și nouă*, apărută în anul 905 e.n.:

makura yori	Din perna mea
ato yori koi no	Și din piciorul patului
semekureba	Iubirea-ncepe să mă urmărească.
semu kata nami zo	Ce-aș putea să fac? Decît
tokonaka ni oru	Să rămîn în mijlocul patului.

Aluzia la acest poem vesel într-un moment de maximă disperare este un procedeu cu efect psihologic; un mod asemănător de folosire a unei poezii nepotrivite există în scena nebuniei Ofelici, apărînd chiar și în zilele noastre, în

[1] Vezi pag. 16.

Țara pustie, unde Eliot [1] citează cuvintele Ofeliei „noapte bună, doamnelor, noapte bună, scumpe doamne, noapte bună, noapte bună" după o scenă sordidă petrecută între oameni de proastă condiție.

„Cuvîntul-pivot" din pasajul pe care l-am redat este unul din cele mai reușite, un splendid exemplu de folosire a acestui procedeu. Cuvintele *semukata nami* înseamnă „neajutorat"; prin adăugarea silabei *„da"*, obținem cuvîntul *namida*, „lacrimi". În felul acesta se aruncă o punte între neajutorarea unei fete și lacrimile ei, înțelesul alunecînd imperceptibil dinspre o imagine spre cealaltă.

Te poți întreba în ce măsură asemenea pasaje se făceau înțelese de spectatori. Arthur Waley pretindea că generala cunoaștere a vechilor poeme, în special sub formă de cîntece, trebuia să le facă înțelese într-o mult mai mare măsură decît am fi înclinați să credem. Totuși, e un adevăr faptul că *nō* începea să devină din ce în ce mai mult amuzamentul aristocrației de la curte, grupul cel mai pregătit să recunoască aluziile poetice și performanțele în ce privește abilitatea verbală. Păturile mijlocii și de jos trebuiau să aștepte sfîrșitul secolului al XVI-lea pentru a primi forme de reprezentație teatrală destinate cu precădere gustului lor. Aceste noi forme includeau *kabuki*, o artă de un teatralism strălucitor, dar în esență fără valoare literară, și *jōruri*, sau teatrul de păpuși, după părerea mea un mijloc de expresie cu un aspect literar mult mai evident decît primul. Japonia nu este nici pe departe singura țară în care teatrul de păpuși are o lungă tradiție, însă în alte părți e considerat rareori o formă artistică de înaltă ținută. Teatrul de păpuși din Europa conține în mod obișnuit fie adaptări de piese inițial scrise pentru actori, fie, alteori, glume născocite spre a delecta ori amuza prin ingenuitatea lor. În Japonia, teatrul de păpuși a fost un mijloc artistic serios la îndemîna artiștilor creatori; în fond, cel mai mare dramaturg japonez, Chikamatsu (1653—1725), și-a scris pentru păpuși toate piesele lui de renume, și chiar

[1] Thomas Stearns Eliot (1888—1965), poet, eseist și autor de drame în versuri, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai poeziei secolului nostru. *The Waste Land (Țara pustie)*, poem care dezvoltă tema sterilității și uriteniei civilizației moderne standardizate, în permanentă antiteză cu trecutul, este considerat de unii exegeți „cea mai reprezentativă operă poetică a epocii noastre". (N. trad.)

și astăzi, cînd acest teatru a ieșit aproape cu totul din grațiile publicului, el rămîne la un nivel artistic probabil neegalat de teatrul cu actori.

Jōruri n-ar fi fost posibil fără experiența anterioară a teatrului *nō*, chiar dacă metodele celor două arte sînt în unele privințe diferite. Tradiția măștilor a făcut ca spectatorii să accepte cu mai multă ușurință chipurile lipsite de expresie ale păpușilor, iar corul ce recită în locul dansatorului *nō* a deschis drumul cîntărețului care intonează versuri în locul păpușilor lipsite de glas. Într-adevăr, în faza sa timpurie *jōruri* era nu doar mai ușor de înțeles, ci și mai realist decît *nō*, în ciuda faptului că păpușile erau destul de grosolan făcute. Știm asta dintr-o relatare a unui spectacol din anul 1647. Intrînd într-un teatru, un filozof a văzut păpuși de lemn îmbrăcate ca „bărbați, femei, călugări sau mireni, făpturi nemuritoare, oșteni, călăreți și purtători de poveri. Erau acolo dănțuitori și cîntăreți care vînturau evantaie și băteau tobele. Unii săreau și alții vîsleau în bărci, cîntînd. Unii s-au omorît în luptă și capetele le-au fost despărțite de trup. Unii erau îmbrăcați în haine de mici nobili. Unii zvîrleau săgeți, alții mișcau ciomege, iar alții înălțau steaguri sau purtau umbrele. Erau dragoni, șerpi, păsări, vulpi ce aveau foc pe cozi, la care privitorii se tot minunau... Păpușile arătau de parc-ar fi fost vii." [1] În mod cert, un asemenea spectacol pare mult mai viu decît o tragedie *nō*, cu poezia ei tristă și cu dansul ei lent executat. Trucurile mînuitorului de păpuși, de pildă cel cu vulpile care au foc în coadă ca în poveștile japoneze cu stafii, își propuneau, fără nici o îndoială, să cîștige interesul publicului prin realism. Filozoful declară că păpușile păreau vii. Totuși, deși un asemenea realism facil plăcea spectatorilor, el a fost respins de toți cei care au adus contribuții importante la mersul înainte al artei teatrului de păpuși, iar istoria acestei arte se poate redacta aproape numai din studiul pașilor făcuți dincolo de realism. Să luăm, de exemplu, tehnica mînuirii păpușilor. La început mînuitorii erau într-atît de ascunși vederii, încît spectatorii puteau vedea numai păpușile, manevrate prin sfori, de sus, ca marionetele noastre, sau — mai obișnuit — ținute pe dedesubt de un mînuitor care își introducea mîna în corpul păpușii.

[1] Citat din Keene, *The Battles of Coxinga*, p. 20.

Şi cîntăreţul stătea ascuns, spre a mări iluzia că păpuşa se mişca şi vorbea singură. Cu trecerea timpului, dimensiunile păpuşilor au crescut pînă cînd acestea au ajuns să aibă cam două treimi din înălţimea mînuitorilor, iar diferitele modificări suferite au făcut ca fiecare păpuşă cu rol important să fie pusă în mişcare de cîte trei oameni. Lucrul acesta se exercita acum în văzul spectatorilor. Cîntăreţul a ieşit şi el din ascunzişul său. Cînd privim tablouri înfăţişînd un teatru de păpuşi, cu cei trei inşi îmbrăcaţi în costume vii sau închise la culoare stînd pe lîngă fiecare păpuşă în vreme ce instrumentiştii s-au rînduit într-o parte, pare să fie imposibil să se fi păstrat acolo vreo aparenţă de iluzie dramatică. Ne putem întreba de ce marele dramaturg Chikamatsu, care scrisese deja piese de succes pentru scena cu actori, a ales la un moment dat forma aceasta neverosimilă şi de ce publicul japonez va fi găsit teatrul de păpuşi mai plăcut decît oricare altul, timp de cel puţin un secol? Răspunsul poate fi găsit în faptul că, deşi Europa încerca să facă păpuşile cît mai veridice, în Japonia pînă şi astăzi actorii sînt cei ce imită mişcările păpuşilor. Numai printr-o îndepărtare de realism, cum procedase şi teatrul *nō* mai înainte, şi-a putut realiza teatrul de păpuşi înalta sa menire. Cele mai bune marionete europene sînt aproape umane. Asta înseamnă că abilitatea mînuitorilor se rezumă la un pur exerciţiu de dexteritate manuală. Privînd marionetele de irealitate, ei anulează orice resursă artistică. Aşa cum spune Yeats, „fiecare artă imaginativă îşi impune o anume distanţă, iar această distanţă, odată găsită, trebuie menţinută faţă de o lume indiscretă". Aici stă secretul teatrului *nō* şi al teatrului de păpuşi. Ţinîndu-ne la o anumită distanţă de scenă, dramaturgii japonezi ne acceptă în domeniul lor artistic special. Ce poate însemna teatrul de păpuşi pentru un observator sensibil vom vedea din această afirmaţie a poetului francez Paul Claudel: „Actorul, oricît de talentat ar fi, adesea ne plictiseşte adăugînd un element străin rolului pe care îl joacă, ceva efemer şi banal; el rămîne mereu un om deghizat. Marioneta, pe de altă parte, n-are altă viaţă decît aceea pe care şi-o extrage din acţiune. Ea se naşte odată cu piesa. Este ca o umbră pe care cineva o reînvie descriindu-i tot ce-a făcut şi care încetul cu încetul devine, din amintire, prezenţă. Vorbeşte nu un actor, ci o lume întreagă joacă acolo.

Creatura din lemn e întruchiparea lumii ce i se povestește . . . Cu alte mijloace, *jōruri* ajunge la același rezultat ca și *nō*.[1]"

Nu trebuie să ne mire deloc că, în perspectiva efectului descris de Claudel, Chikamatsu prefera să scrie pentru teatrul de păpuși. Se pare că el voia mai întîi de toate o formă dramatică menită să-l ferească de libertățile pe care și le permiteau cu textele lui actorii, aceștia privindu-și rolurile doar ca pe niște mijloace necesare demonstrării talentului lor propriu. Felul cum înțelegea el posibilitățile scenei de păpuși l-a convins că-și putea încredința piesele cu mai mult folos păpușilor decît ființelor umane. Chikamatsu era însă foarte conștient de faptul că teatrul de păpuși pretindea un tip special de scriitură. El spunea: „*Jōruri* diferă de alte născociri prin aceea că, făcîndu-se mai cu seamă cu păpuși, are nevoie de texte noi și pline de mișcare. Cum *jōruri* se joacă în teatre ce-s în strînsă întrecere cu cele de *kabuki*, artă a actorilor, trebuie să dai păpușilor de lemn nenumărate simțăminte, încercînd pe calea asta să cîștigi curiozitatea publicului." Că Chikamatsu stăpînea cerințele teatrului de păpuși o dovedește seria de piese pe care le-a scris între 1705 și 1725, cea mai înfloritoare perioadă din istoria genului *jōruri*.

Trebuie să fi existat în zilele lui Chikamatsu critici care credeau că realismul era singurul obiectiv de urmărit al dramaturgilor și regizorilor. Chikamatsu a înțeles că maniera realistă era tocmai opusă artei teatrului de păpuși și, de asemenea, teatrului *kabuki*, așa cum reiese din următoarea relatare a uneia din discuțiile lui:

„Cineva spunea: « În ziua de azi oamenii n-or să vrea piesele decît dacă-s neprefăcute și bine lucrate. Multe din cele ce se întîmplă în vechile povești nu le mai primește nimeni astăzi. Asta-i așa, că oamenii de felul celor care joacă în *kabuki* sînt crezuți îndemînatici numai dacă jocul lor pare aidoma cu ce se-ntîmplă-n viață. Prima lor grijă e ca, dacă au în piesă o slugă, s-o arate chiar ca sluga cea adevărată, iar pe *daimyō* [2] să-l arate ca pe un *daimyō* adevărat. Oamenii nu mai admit prostiile copilărești de mai demult. » Chik-

[1] Claudel, introducere la *Contribution a l'étude du théâtre des jou* p. XII—XIV (citat în Keene, p. 93).

[2] Stăpîn feudal. (N. trad.)

matsu răspunse: «Ce zici tu pare corect, dar asta-i o părere care nu ia în seamă adevăratul meşteşug al artei. Arta-i ceva ce stă la marginea îngustă dintre adevăr şi neadevăr. E drept că pare de dorit, dacă te iei după pornirea de acum spre lucrurile neprefăcute, să ai în piesă o slugă pe care s-o faci chiar după fapta şi vorba unei slugi adevărate, dar atunci să pui o slugă adevărată a unui *daimyō* să-şi dea cu rumeneală şi cu pudră pe obraz, ca un actor? Ori în temeiul că adevăratele slugi nu-şi vopsesc chipul, o fi plăcut ca un actor să iasă în scenă şi să joace avînd barba crescută la voia întîmplării şi capul ras? Asta înţeleg eu prin marginea îngustă dintre adevăr şi neadevăr. E neadevăr, dar nu-i cu totul neadevărat; e adevăr, şi nu-i cu totul adevărat. Plăcerea-i undeva între acestea două.

Legat de asta, iată povestea unei doamne de la curte care are un iubit. Cei doi se plac cu ardoare, însă doamna îşi duce traiul în străfundul palatului pentru femei, iar iubitul nu poate s-ajungă la ea. Ea reuşeşte totuşi să-l mai vadă, cînd şi cînd, prin găurile paravanului, la curte. Tînjeşte cu atîta disperare după el, că şi-a făcut din lemn o cioplitură avînd chipul lui. Şi nu arăta ca o păpuşă oarecare, ci întocmai ca tînărul acela. Nu trebuie să mai adaug că totul s-a lucrat cu măiestrie, chiar şi culoarea, chiar şi porii pielii îi apar pe chip. I-au fost făcute găuri pentru nări, pentru urechi, pînă şi dinţii-n gură îi are în număr potrivit. Şi întrucît a fost cioplit cînd tînărul era de faţă şi poza, singura deosebire e că omul avea suflet, iar păpuşa nu. Totuşi, cînd doamna îşi primi păpuşa şi-o privi, chipul făcut întocmai după omul viu o îngheţă, ea se simţi deodată stînjenită, ba chiar înfricoşată. Şi chiar aşa doamnă de curte cum era, iubirea i se stinse, iar pentru că a ţine lîngă ea păpuşa îi părea un lucru jalnic, curînd o azvîrli.

De aici putem vedea că dacă cineva face un chip aidoma cu o fiinţă vie, chiar de-ar fi şi al lui Yang Kuei-fei [1], te-ar dezgusta. De-aceea, dacă cineva pictează sau cioplește-n

---

[1] În maniera repetatelor aluzii şi referiri la texte clasice, descrisă deja de autorul cărţii, Chikamatsu pomeneşte o figură prezentă adesea în poezia chineză din epoca Tang (618—907 e.n.): femeie de o frumuseţe răpitoare, Yang Kuei-fei a fost amanta împăratului Hsuan Tsung, care în final o condamnă la moarte sub presiunea trupelor sale răsculate. (N. red.)

lemn și sînt acolo, din nevoi artistice, greșeli, părți meșterite ale unui lucru care, altfel, seamănă cu cel adevărat — asta-i, la urma urmei, ceea ce iubim în artă. Și tot așa se-ntîmplă cu compunerea. Deși ea seamănă cu viața, trebuie să fie prelucrată; asta o face artă și desfată mintea omului» . . ."[1]

În piesele lui pentru păpuși, Chikamatsu a știut perfect să rămînă la limita vagă dintre realitate și ireal. În cea mai populară lucrare, *Bătălia de la Coxinga*, apar scene de groază pe care publicul le suportă numai din cauza stilizării permise de păpuși; dacă s-ar fi crezut fie și o singură clipă că aceste întîmplări se petreceau în realitate acolo, numai un ins cu stomac de fier le-ar fi putut digera. Pe de altă parte, Chikamatsu putea realiza cu aceleași mijloace o suspendare a neîncrederii, obținînd astfel un efect de realitate într-o irealitate esențială. (Suspendarea neîncrederii nu este, firește, ceva nou pentru spectatorul european). De exemplu, în *Bătălia de la Coxinga* apare și lupta eroului cu un tigru. O asemenea ispravă e neconvingătoare la lectură și ar fi ridicolă pe scenă, unde spectatorul ar ști că în pielea tigrului se află doi oameni și n-ar mai putea să ia în serios trîntele eroului cu o asemenea nefericită creatură. Un astfel de spectacol ar fi fost neconform cu realitatea în caz că nu i se adăuga realul pe care îl voia Chikamatsu. În teatrul de păpuși tigrul nu este totuși cu nimic mai puțin real decît eroul, și nu există nici un motiv ca un spectator care acceptă irealitatea unei păpuși ce joacă rolul unui om să nu fie în stare să accepte, de asemenea, și păpușă-tigru. Așadar, în aceeași piesă păpușile pot da ir litate unei scene care în alt chip ar fi dureros de privit, realitate uneia care, altfel, ar fi de un comic nedorit. În unul din aceste două cazuri efectul nu este sau de realitate de irealitate, ci acea stare de mijloc la care se gîndea Chi matsu și pe care o înțelegea Yeats cînd vorbea despre dista necesară artei imagirative în raport cu spectatorii.

Teatrul de păpuși, cum se poate deduce de mai sus, e mijloc de expresie extrem de pretențios. Atîta vreme cît t tele pieselor sînt de prim rang, valoarea le este sporită d se joacă de către păpuși care sînt, cum spunea Claudel, înt chipări ale cuvintelor. Dar într-o asemenea tratare greșelile oricărei piese de mîna a doua apar, toate, foarte clar. Este

[1] Citat în Keene, p. 95—96.

ca și cum ai beneficia de o trupă de actori a cărei unică preocupare ar fi să rostească replicile unei piese corect, fără să facă vreo încercare de interpretare și caracterizare, suprimîndu-și astfel personalitatea proprie de dragul textelor. Dacă piesele jucate în felul acesta sînt de Shakespeare, ele pot cîștiga foarte mult, însă cele mai multe piese nu vor fi avantajate de o asemenea tratare. Observația e valabilă și pentru teatrul de păpuși, mai ales aici, unde farmecul personal al actorului înzestrat nu poate salva textul slab.

Textele pieselor lui Chikamatsu, deși unele din ele sînt capodopere, nu se citesc întotdeauna cu ușurință, din cauză că erau compuse ținînd seama de cerințele speciale ale teatrului de păpuși. În contrast cu lumea manifestată în surdină a dramei *nō*, vom găsi aici discursuri ample și pasaje descriptive, potrivite unui spectacol de păpuși. Totuși, Chikamatsu n-a scris doar piese eroice precum *Bătălia de la Coxinga*, ci și tragedii cu subiecte bazate pe întîmplări din viața contemporană. Principalele personaje ale acestor piese fac parte din păturile mijlocii și de jos — negustori, preoți, tîlhari, prostituate. Deși în mod cert piese pentru teatrul de păpuși, subiectele și textele lor se pot adapta la jocul actorilor cu mult mai ușor decît acelea ale pieselor eroice, cum de altfel era de așteptat. O luptă între un om și un tigru rareori poate fi făcută credibilă pe o scenă normală, însă povestea tragică a iubirii unui meșteșugar plin de datorii pentru o prostituată, atunci cînd e jucată de actori, poate primi un patos suplimentar prin reducerea distanței dintre spectator și personaj. Aici apare riscul ca apetitul pentru realism să fie stimulat prin această primă concesie, ca dialogul poetic să fie înlocuit printr-o proză mai „firească" și ca niște momente dramatice convenționale de tipul călătoriei celor doi iubiți să fie abandonate; pe scurt, ca piesa concepută de Chikamatsu să piară, înlocuită de o lucrare avînd tocmai genul de realism pe care el îl deplîngea atîta.

Pe vremea lui Chikamatsu, cea mai populară dintre piesele lui era, desigur, *Bătălia de la Coxinga*, una din creațiile sale cele mai pline de fantezie. Se aproximează că 240 000 de oameni au văzut-o la un singur teatru în decursul celor 17 luni cît a durat prima ei stagiune — și asta într-un

oraş a cărui populaţie nu depăşea 300 000 de locuitori. Piesa a fost imitată de o serie de alţi scriitori, iar la timpul cuvenit adaptată pentru jocul actorilor. Cam din această vreme, însă, au început actorii să imite mişcările păpuşilor, încercînd să păstreze astfel ceva din stilizare. La vederea unui actor japonez care juca într-o asemenea manieră, Yeats a fost fascinat şi cerea în indicaţiile de regie ale piesei sale *La izvorul uliului* ca toate personajele lucrării să sugereze nişte marionete în mişcare.

Păpuşile şi-au pierdut în cele din urmă popularitatea în Japonia, lăsînd-o în seama actorilor, deşi această artă continuă să fie practicată pe scară redusă, în principal — ca şi *nō* — pentru a satisface gustul cunoscătorilor. Comparîndu-le, teatrul *nō* este în mod incontestabil mai poetic şi se exprimă pe un plan estetic mai înalt decît *jōruri*. Este nobil şi abstract, s-ar putea spune aproape eschilian. Sau, ca să facem o analogie inspirată din muzica apuseană, *nō* este asemeni operelor lui Monteverdi ori Haendel — frumos şi expresiv, nu însă în mod esenţial dramatic. Mimarea lentă şi dansul, care atît de des îl plictisesc pe privitorul dinafara Japoniei al unui spectacol *nō*, au rolul unei lungi arii din Haendel: nu să împingă înainte acţiunea piesei, ci să ne comunice despre personajul care cîntă şi dansează ceva mai mult decît pot exprima cuvintele singure. Cu *jōruri* ne mişcăm într-o lume asemănătoare celei a operelor lui Gluck sau Mozart. Legat de asta, e interesant faptul că unele din operele de tinereţe ale lui Mozart au fost jucate, cu succes, de marionete, iar criticii afirmă adesea despre *Cosi fan tutti* că pare a fi scrisă anume pentru ele. În aceste opere, ca şi în *jōruri*, se manifestă într-o mai mare măsură fuziunea dintre cuvinte şi muzică, există o mai clară încercare de a stîrni curiozitatea spectatorilor pentru ceea ce se va întîmpla mai departe. Dar mai există o stilizare şi o noblеţe care vor pieri din mişcarea de operă tîrzie, tot aşa cum calităţi asemănătoare ale lui *jōruri* tind să dispară din *kabuki*. Astfel, Euridice, insistînd ca Orfeu să se întoarcă şi s-o privească, rămîne îndepărtată şi frumoasă, pe cînd Fricka discutînd cu Wotan în Walhalla este într-o oarecare măsură banală.

Nu e nevoie să ducem această paralelă mai departe — ea în nici un caz nu este exactă. Deşi piesele *nō* şi *jōruri* pot fi apreciate integral exclusiv în spectacol, ele nu sînt doar

niște librete ale unor producții în esență muzicale. Sînt lucrări din categoria dramelor poetice, iar într-o vreme cînd autorii noștri dramatici par tot mai atrași de mijlocul acesta de expresie, ei pot găsi un sprijin, dacă nu și inspirație, în realizările teatrului japonez.

IV Romanul japonez

ROMANUL ARE ÎN JAPONIA o istorie, mai lungă decît în orice altă țară, precum și, uneori culmi rar atinse aiurea. Este greu să se stabilească exact cînd a fost scris primul roman japonez, măcar pentru faptul că definirea cuvîntului însuși — „roman" — e atît de imprecisă. Dacă adoptăm vreo definiție arbitrară, de pildă să numim roman orice lucrare de imaginație în proză avînd peste 100 de pagini, atunci putem spune că romane japoneze există încă din secolul al X-lea și că tradiția genului a rămas neîntreruptă pînă astăzi.

Romanul japonez are o dublă origine. Mai întîi, existau anecdotele și poveștile de felul celor aflate în cele mai vechi cărți. Multe din ele au trecut probabil din generație în generație ca o parte componentă a folclorului național, dar mai erau și povestiri de proveniență chineză și indiană, ajunse aici odată cu pătrunderea budismului. Astfel de povestiri se întindeau de la cîteva pagini pînă la o duzină sau chiar mai mult, și deși conținutul lor era de o mare varietate, poveștile ținînd de domeniul straniului și miraculosului predominau, cum era de așteptat, dată fiind inspirația religioasă a celor mai multe dintre ele.

Povestirile, adesea de natură fantastică, constituiau o parte din premisele romanului. Cealaltă sursă importantă se află în poezia japoneză. Concentrarea era, în cazul formelor frecvent utilizate, atît de mare încît, în încercarea de a da versurilor toată sugestia poetică de care erau ele în stare, poeții

consemnau adesea informaţiile ce puteau fi necesare înţelegerii poeziilor respective. Acesta trebuie să fi fost motivul pentru care atît de multe poeme vechi au scurte prefeţe în proză, descriind circumstanţele în care fuseseră compuse. Astfel, dacă prefaţa spune că poezia a fost dedicată unui prieten cu prilejul plecării într-o călătorie pe mare, atunci se presupune că „s-ar putea să fii zgîlţîit" se referă la mişcarea barcazului mai degrabă decît la orice altă sugestie pe care cuvintele, în ambiguitatea lor, ar fi posibil să o conţină. Uneori prefeţele erau mai lungi decît poemele pe care le prezentau; se putea întîmpla ca un poet, în loc să se mărginească la menţionarea seacă a morţii soţiei sale, sau a altei întîmplări ce prilejuise poemul, să ne vorbească în prefaţă despre iubirea pe care cei doi au împărtăşit-o. Poezia ce urma putea fi atunci despre durata neînsemnată a vieţii, sau despre orice alt subiect potrivit, interesul ei fiind sporit de cunoaşterea împrejurărilor speciale în care a fost scrisă. Într-un mod asemănător, ne putem închipui cum cineva, descoperind mai tîrziu poemele rămase de pe urma unui scriitor renumit, va fi încercat să dea cu prilejul editării lor amănunte privindu-le originea, scoase fie din cele auzite de el despre poet, fie din propria sa intuiţie. Aşa trebuie să se fi născut *Poveştile din Ise*, o lucrare din secolul al X-lea atribuită lui Ariwara no Narihira. În această carte avem 125 de episoade, fiecare din ele construit în jurul unuia sau mai multor poeme. Nici o concepţie unificatoare nu se află dincolo de aceste scurte istorisiri; chiar dacă presupunem că persoana nenumită care este eroul celor mai multe texte ar fi Narihira însuşi, am putea considera *Poveşti din Ise* un fel de *Vita nuova* în care părţile de proză servesc drept explicaţii pentru poeme. Însă structura cărţii este atît de vagă iar legăturile dintre episoade atît de rarefiate, încît nici un fir epic nu ia naştere aici, fie şi unul de felul celui care era uneori izvor de inspiraţie pentru *Sonetele* lui Shakespeare.

Spre deosebire de textele fantastice, fondul de subiecte al povestirilor-poeme (dacă putem numi astfel nişte lucrări în genul *Poveştilor din Ise*) era extras din viaţa cotidiană. Multe episoade au în centrul lor figura vreunui nobil care, pe cînd vîna într-un capăt îndepărtat de ţară, se îndrăgosteşte de o fată de rînd. Stilul şi modul cum se încorporează poemele în

episoadele prozaice este cel mai bine ilustrat de un fragment din *Poveşti din Ise,* de felul celui ce urmează:

„Trăia cîndva un om într-un sat depărtat. Şi într-o zi, spunînd el celei dragi că merge să slujească pe la curte, îşi luă un dulce bun rămas şi se îndepărtă. Trei ani lipsi, încît femeia care-l aşteptă atît de mult însingurată, la urmă hotărî să îşi petreacă noaptea cu un altul, care-i arătase multă dragoste. Şi chiar în noaptea cu pricina se-ntoarse vechiul ei iubit. Cînd el bătu în uşă şi-i ceru să i-o deschidă, ea i-a răspuns de dincolo cu poezia: « Trei ani te-am aştepat însingurată, şi chiar în seara asta îmi împart cu cineva culcuşul ». Iar el răspunse: « Vezi de-l iubeşte tot atît de mult cît te-am iubit şi eu în anii ăştia ». Şi cu acest poem, dădu să plece, însă auzi chemarea ei: « Orice s-a întîmplat sau nu, mi-e inima la tine, tot ca mai 'nainte ». Dar omul nu se mai întoarse. Îndurerată ea-l urmă, făr' să-l ajungă totuşi. Iar într-un loc pe unde se scurgea o apă limpede căzu , apoi cu sîngele prelins din deget scrise pe o piatră: « Nu l-am putut păstra — s-a dus fără să-i pese, şi-acum aici îmi e sfîrşitul ». Aşa a scris, şi chiar acolo a murit."

Dacă se citesc doar cele patru poeme incluse în episod, se va vedea că ele narează întreaga poveste, deşi nu atît de clar ca atunci cînd sînt însoţite de descrierea în proză. E posibil ca iniţial povestirile să fi fost compuse ca un comentariu la poeme.

Unul din romanele timpurii care îşi dezvăluie limpede cele două surse, povestirea stranie şi povestirea-poem, se intitulează *Copacul scorburos* şi e o lucrare din secolul al X-lea. În prima parte a cărţii se relatează povestea unui cîntăreţ care călătoreşte prin ţări îndepărtate, ajungînd pînă şi în Persia, în căutarea lemnului miraculos din care se fac alăute. După multe aventuri neobişnuite, omul găseşte lemnul căutat, însă acesta e păzit de nişte monştri. Numai cu ajutorul unei puteri supranaturale va fi el în stare să transporte în Japonia bucăţile de lemn necesare minunatelor instrumente muzicale. Ceea ce mai rămîne din această parte a scrierii se concepe în modalitatea fantastică a povestirilor mai vechi. Dar în a doua parte a romanului, consacrată în principal prinţesei Atemiya şi peţitorilor ei, sîntem transpuşi într-o lume mult mai realistă, iar influenţa povestirii-poem este izbitoare. *Copacul scorburos* conţine vreo 986 de poeme, aproape tot

atîtea cît și *Poveștile din Ise*. Este o carte ciudată în toate privințele, constituită dintr-un set de influențe nedigerate. Însă, pe măsură ce evoluează, *Copacul scorburos* cîștigă o forță considerabilă, ca și cum autorul ar fi dobîndit treptat încredere în noul mijloc literar. Lucrarea este, într-un sens, o istorie a dezvoltării romanului japonez timpuriu. Are toate trăsăturile unei „verigi lipsă" dar aceasta nu lipsește. Ea ne oferă cu exactitate o imagine a fazei de tranziție pe care am fi constrînși s-o presupunem între *Poveștile din Ise* și *Povestea lui Genji*, scrisă în jurul anului 1000 e.n.

Cînd primul volum din *Povestea lui Genji* apărea, în traducerea lui Arthur Waley, în 1923, criticii apuseni, uimiți de grandoarea cărții și de lumea nebănuită pe care aceasta le-o revela, căutau cu disperare paralele în literatura ce le era mai familiară. *Povestea lui Genji* a fost asemănată cu *Don Quijote*, cu *Decameronul*, cu *Gargantua și Pantagruel*, cu *Tom Jones*, pînă și cu *Moartea lui Arthur*; pe scurt, cu aproape fiecare scriere literară importantă, exceptînd cîteva lucrări remarcabile, cum ar fi *Moby Dick*. Relativa justificare a unor asemenea paralele se va vedea mai clar după discutarea succintă a naturii cărții și a autoarei ei, Doamna Murasaki.

Povestea lui Genji ar părea să fie o evidentă excepție de la multe din considerațiile generale pe care le-am făcut în legătură cu calitățile literaturii japoneze. Departe de a fi o lucrare de o concizie criptică, ea se întinde pe vreo 2500 de pagini în cele mai multe ediții. Romanele mai vechi, cum e *Copacul scorburos*, erau și ele destul de lungi, dar imperfecțiunea construcției lor rezulta în general din împărțirea cărților în segmente clar delimitate și adesea independente. *Povestea lui Genji* nu e construită conform concepției nici unui romancier european, ci are mai curînd forma unuia din sulurile orizontale pentru care e renumită Japonia. Ele încep adesea prin a prezenta abia cîteva figuri, dezvoltă treptat scene de o mare complexitate și emoție, și tot treptat se restrîng la un mănunchi de oameni, apoi la un cal, apoi la un ultim soldat singuratic aproape pierdut în ceață. În măreția și siguranța tehnicii sale, *Povestea lui Genji* este cu adevărat excepțională, însă lucrarea e în mod evident produsul tradiției japoneze pure. Ea reprezintă apogeul tuturor scrierilor ivite mai înainte, și în același timp importanța ei fun-

damentală o face să fie cea mai tipică și cea mai reușită creație din literatura japoneză. A fost o lucrare clasică încă din vremea ei; citită cu admirație și adnotată de împărați și de filozofi, ca și de feluriți oameni modești, ea a inspirat o mulțime de alte lucrări de literatură și artă. Cînd în secolul al XVII-lea o perioadă de pace și prosperitate a urmat unor veacuri de războaie teribile, tocmai în *Povestea lui Genji* și-au găsit negustorii avuți modelul de viață pe care doreau să-l urmeze, iar romancierii uitau șase secole de întuneric, recreînd diverși Genji proprii. Că influența *Poveștii lui Genji* mai supraviețuiește încă, stă mărturie rolul important jucat de ea în opera lui Tanizaki, poate cel mai bun romancier din zilele noastre. Acum, mulțumită superbei traduceri a lui Arthur Waley, ea stă la îndemîna cititorilor din Europa, care pot judeca ei înșiși dacă nu cumva e vorba nu doar de primul roman adevărat al lumii, ci și de unul dintre cele mai mari.

Despre autoarea *Poveștii lui Genji*, Doamna Murasaki (975?—1025?), știm puține lucruri, însă din fericire ni s-a păstrat jurnalul ei, care ne permite să facem interesante descoperiri privindu-i caracterul. Ea spune despre sine:

„Că-s prea înfumurată, închisă și retrasă, voind ades să-i țin pe alții la distanță, că m-am refugiat în cugetări despre istoriile vechi, plină de ifose, trăindu-mi viața în nălucirile poetice pe care însămi le-am creat, rar mai văzîndu-i și pe alții, și-atuncea doar ca să-i vorbesc de rău — asta-i ce cred despre mine cei mai mulți străini și-s pregătiți să nu mă placă, dinainte. Dar cînd mă întîlnesc, ei văd mirați nespus că-s cumsecade și mărinimoasă, în fapt cu totul altceva decît dihania pe care și-au închipuit-o; și asta mulți mi-au spus-o mai apoi. Totuși, eu știu că-n seama mea se pun la curte vorbe că-s înfumurată și cu fire rea. Nu că mă necăjesc prea mult, căci m-am obișnuit și văd că asta-mi vine de la lucruri care sînt în firea mea și nu le pot schimba. Împărăteasa mi-a vorbit adesea că, deși păream dispusă să nu mă remarc în preajma celor mai sus-puși, după un timp simțea că mă cunoaște mai de-aproape ca pe orișicare."[1]

[1] *The Tale of Genji*, London, 1935, introducerea lui Waley, p. XV.

Pe măsură ce avansăm în *Povestea lui Genji*, avem şi noi impresia că aflăm o mulţime de lucruri despre Doamna Murasaki, în special din astfel de fragmente:

„Te poţi gîndi că multe din poemele pe care le repet aici nu-s demne de cei dăruiţi cu har şi-n seama cărora sînt puse. Eu nu pot să-ţi răspund decît că ele s-au făcut în orice caz după îndemnul clipei, iar cei ce le-au compus n-au fost nici ei mai mulţumiţi decît te-arăţi tu însuţi."[1]

Era, fără îndoială, o doamnă foarte elegantă şi sofisticată, conştientă de geniul ei literar, şi e posibil să fi stîrnit duşmănii din această cauză. Ca romancieră n-are rival în epocă, însă mai existau atunci cîteva femei înzestrate cu un talent excepţional pentru poezie şi eseu. Într-adevăr, era o vreme a scriitoarelor, datorită în primul rînd faptului că bărbaţii preferau să se dedice scrisului în limba chineză, lăsînd femeile să exprime geniul timpului respectiv în limba maternă.

Povestea lui Genji este romanul unei societăţi purtătoare a unei civilizaţii ajunse la dezvoltarea ei extremă, curtea — poate chiar decadentă — a Japoniei din secolul al X-lea. Nu ne vom lăsa totuşi induşi în eroare de presupunerea că Doamna Murasaki ne-a dat o descriere realistă a condiţiilor de viaţă contemporane. Romanul său e mai curînd evocarea unei lumi ce n-a existat cu adevărat. Ea ne spune că întîmplările pe care le descrie s-au petrecut într-un timp neprecizat din trecut, iar viziunea sa asupra apusei vîrste de aur a lumii este în esenţă romantică. Chiar şi în timpul pe care îl descrie romanul vom descoperi o mereu sporită notă pesimistă, iar cînd eroul, inegalabilul Genji, moare, succesorii lui sînt doar nişte tineri simpatici, cu nimic mai mult de fapt decît genul de oameni care au trăit în realitate la curtea japoneză. În această privinţă şi în multe altele, romanul trădează aceeaşi obsesie a ideii de timp care se observă într-o mare parte a poeziei japoneze. Splendoarea şi frumuseţea ce marcau aspectele vieţii prinţului Genji pălesc. Pînă şi atunci cînd priveşte vreo dansatoare de o graţie excepţională sau florile căzînd dintr-un copac minunat, o face cu conştiinţa aproape dureroasă a faptului că toate acestea trebuie să se sfîrşească. Sau cînd, călărind

[1] *Ibid.*, p. 483.

prin țară, Genji trece printr-un palat vechi, acum acoperit de iarbă, priveliștea stîrnește în el îndoieli în legătură cu conacul pe care îl clădea el însuși. Iar cînd, mai spre sfîrșit, lumina cade brusc pe chipul uneia dintre vechile lui amante și el înțelege că în orice alți ochi, exceptîndu-i pe ai săi, ea nu reprezintă decît o femeie aproape trecută, scurgerea timpului primește pentru el expresia cea mai cumplită.

Deși romanul e plin de umor și de farmec, impresia dominantă este cea de tristețe, în mare parte din pricina acestei insistențe asupra trecerii inexorabile a timpului. Frumusețea cărții este asemănătoare aceleia a unei pînze de Watteau [1], în care simțim ceva perisabil și de o tristețe dureroasă dincolo de splendidele scene înfățișînd femei cu iubiții lor. Impresia de tristețe e atît de puternică, încît ne întrebăm ce i-a putut face pe critici să asemuie lucrarea cu *Tom Jones* sau cu *Decameronul*. Poate că doar marele număr de iubiri tratate în roman. Dar ce diferență între femeile pe care le curtează Genji și cele pe care le găsim la Fielding sau la Boccaccio! Fie că sînt semețe ca Aoi sau umile ca Yugao, posesive ca Rokujo sau supuse ca Doamna din Satul Florilor Căzătoare, ele au, toate, un grad uimitor de sensibilitate și delicatețe. Societatea din *Povestea lui Genji* era de o aproape inimaginabilă subtilitate. În mod constant oamenii schimbă între ei replici la fel de obscure ca în orice discuție dintr-un roman de Henry James [2] și ca în poezie în general. Iubirile, diferite de aventurile amoroase descrise în *Tom Jones*, implică de obicei mai multă durere decît plăcere, pe măsură ce iubiții înțeleg că nu e cu putință să fie unul pentru celălalt o întreagă lume. Felul cum se desfășoară aceste iubiri diferă profund de tot ce se descrie în cărțile Occidentului. Niciodată nu va fi vorba de ceva în genul: „un băiat întîlnește o fată" — dacă nu de altceva, măcar din cauză că fata rămînea ascunsă de ochii băiatului pînă cînd ajungeau în relațiile cele mai intime. Ceea ce îl atrăgea pe bărbat spre o femeie putea

---

[1] Antoine Watteau (1684—1721), pictor francez, autor de scene galante cu personaje grațioase, melancolice și enigmatice. (N. trad.)

[2] Romancier și critic literar născut în Statele Unite, autorul romanelor *Portretul unei doamne* (1881), *Muza tragică* (1889), *Ambasadorii* etc. (N. trad.)

fi cîntecul ei interpretat la un instrument muzical, auzit pe cînd trece pe lîngă locuința ei, noaptea, sau mai putea fi o însemnare făcută de mîna ei și căreia el i-a aruncat o privire fugară, sau putea fi însuși numele ei. Oricare din aceste lucruri putea să-l facă pe un bărbat să creadă că e îndrăgostit nebunește de o femeie și să-l determine s-o urmărească pînă cînd ea ceda, iar toate acestea fără ca el s-o fi văzut vreodată altfel decît noaptea, poate la lumina licuricilor.

Singura carte din Europa care îmi amintește de *Povestea lui Genji* este *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust. Între cele două scrieri apar asemănări izbitoare în ce privește tehnica folosită, de pildă pomenirea întîmplătoare a unor oameni sau întîmplări care își dezvoltă abia mai tîrziu întreg înțelesul, într-o modalitate simfonică. Dar mai presus de astfel de asemănări ale tehnicii literare stau marile teme comune ambelor opere. Subiectul ambelor romane este strălucirea și declinul unei societăți aristocratice, în amîndouă nobilii se remarcă mai puțin prin vînătorile și partidele lor de pescuit, cît prin înzestrările lor muzicale de excepție, prin gustul lor ireproșabil și prin conversația lor scînteietoare. Societăți pline de snobism, extrem de sensibile la problema arborelui genealogic și a rangului. În *Povestea lui Genji*, de exemplu, tînăra prințesă crescută spre a fi mai tîrziu împărătească este șocată peste măsură cînd i se dezvăluie adevărul, pînă atunci ascuns cu grijă, că s-a născut la țară și nu în capitală! E ca și cum ducesa de Guermantes ar fi descoperit că se născuse în vreo periferie industrială. În ambele romane, de asemenea, există un interes atotstăpînitor pentru trecerea timpului și efectele sale asupra societății. Proust este cu mult mai crud decît Doamna Murasaki atunci cînd ne arată că, după ani și ani, doamna de Villeparisis, pentru care amanții iroseau cîndva averi întregi, a ajuns o babă slută, sau cum odioasa doamnă Verdurin devine cu vremea prințesa de Guermantes. Dar dacă Murasaki e mai fină, ea nu este cu nimic mai iertătoare — tineri parveniți devin consilieri de stat pisălogi și plini de ifose, iar doamnele distinse ajung niște babornițe flecare. Cu personajele din roman la care ține într-adevăr, ea va fi totuși mai miloasă, îngăduindu-le să moară înainte de a deveni respingătoare. Spre deosebire de Proust, care își

preface lumea glorioasă pictată la început într-o societate de aristocraţi parveniţi sau senilizaţi pînă la monstruozitate, Murasaki îşi dizolvă treptat societatea în spaţiile goale ale tabloului ei, lăsînd doar cîte o figură micşorată, ici-colo, spre a arăta proporţiile căderii.

Murasaki şi-a exprimat părerile despre arta romanului într-un faimos pasaj din *Povestea lui Genji*. Descoperind o doamnă de la curte absorbită cu totul de lectura unui roman, Genji, după ce mai întîi o sîcîie, continuă astfel:

„— De altfel, am o părere mult mai bună despre arta asta decît te-am lăsat să crezi. Chiar pentru noi, însemnătatea ei îmi pare fără margini, căci fără ea ce-am fi ştiut de felul cum au vieţuit pe-aici, din Vremea Zeilor şi pînă astăzi, oamenii? În cărţile istoriei, precum sînt *Hronicile* ţării, găsim din viaţă doar o părticică; pe cîtă vreme însemnările acestea şi romanţurile care-ţi stau îngrămădite-n jur cuprind, sînt sigur, cele mai amănunţite lucruri despre toate treburile omeneşti...

Zîmbi, apoi urmă:

— Dar am şi o credinţă proprie privind această artă a romanului, ce-i ea şi cum se întrupează. Întîi şi-ntîi, ea nu-i doar o poveste ce ţi-o spune cineva pe seama întîmplărilor deosebite ale altuia. Ba dimpotrivă, ea se împlineşte tocmai pentru că, în cel ce povesteşte, tot ce-a ajuns să ştie despre oameni, despre lucruri — fie că i s-a întîmplat chiar lui, fie că le-a fost martor sau i-au fost de alţii povestite — îi mişcă sufletul cu-atîta patimă, încît el nu mai poate să le ţină-n inimă închise. Şi iar şi iar ceva din viaţa lui sau dimprejur îi va părea aşa de însemnat, încît nu va-ndura să-l lase să se stingă în uitare. Să nu sosească vremea, îşi va zice, cînd oamenii n-or mai afla nimic de treaba asta. Iată cum cred că s-a ivit această artă.

Vădit apoi, niciunde-n meşteşugul celui care povesteşte nu-i cerut să scrii de bine doar, sau numai de frumos. Sigur, virtutea îi va fi subiectul cîteodată, şi va putea să-i dea apoi ce curs voieşte. Dar se prea poate să fi fost izbit de multele dovezi de nebunie şi destrăbălare dimprejur, iar despre ele are chiar aceleaşi simţăminte ca şi despre faptele preabune ce le întîlneşte: sînt însemnate şi-i nevoie să le folosească. Aşa că totul poate fi subiect pentru roman,

de s-a-ntîmplat în lumea asta pămîntească și nu pe vreun tărîm închipuit în zările de dinlăuntrul nostru."

Ideile din acest pasaj ne sînt atît de familiare datorită lucrărilor scriitorilor moderni, Proust în special, încît poate că nu vom reuși să observăm imediat cît sînt de profund actuale. În mod cert, nici povestirile stranii și nici povestirea-poem, cele două forme premergătoare romanului japonez, n-au încercat să ne dea vreo idee coerentă despre trecut cu scopul de a-l feri de uitare. Nici n-o să găsim în acest sens vreo intuiție asemănătoare în *Decameron*, în *Tom Jones* sau în multe alte romane europene dinaintea secolului al XIX-lea. A relatat o poveste interesantă în așa fel încît să ții trează atenția cititorului de la o pagină la alta este ceea ce caracterizează, în primul rînd, romanul de pretutindeni, însă a face din această poveste vehiculul gîndurilor intime, al amintirilor și impresiilor cuiva, al simțămintelor lui față de trecut, aceasta pare o surprinzătoare modalitate modernă. În plus, nepărtinitoarea acceptare a oricărui material, fapte bune sau rele, fără să încerci să extragi o morală din ele, iată o altă idee avansată, mai ales pentru Japonia, unde avea să fie curînd înmormîntată pentru multe veacuri.

Abia atunci cînd privim *Povestea lui Genji* în conjunctura ei istorică avem revelația cea mai profundă a farmecului unic al acestui roman. De lumea lui Proust nu ne-am îndepărtat destul ca să știm ce s-a întîmplat în final cu tipul de oameni pe care îi descrie, însă destinul melancolic al lumii ce alcătuia curtea Japoniei a constituit obiectul multor romane, din secolul al XII-lea pînă în secolul al XV-lea. Cel mai renumit dintre ele, *Povestea despre Heike*, începe așa:

„În glasul clopotului de la Templul Gion se zvonește trecerea tuturor lucrurilor. Palida culoare a florilor de tek prevestește căderea celor ce-s în floare. Cei mîndri n-or să fie astfel multă vreme, ci vor pieri ca visul unei nopți de primăvară. Iar cei puternici vor pieri și ei cîndva, ca pulberea din calea vîntului."

Aceasta este modalitatea artistică a timpurilor de după Murasaki. La mai puțin de un secol după ce-și încheia *Povestea lui Genji*, conținînd descrierea celei mai elegante societăți din cîte s-au cunoscut vreodată, războaie civile sfîșiară țara. Splendida capitală fu devastată de incendii, de epidemii, de foamete. La un moment dat s-a hotărît abandonarea

vechiului oraș, iar un împărat, copil încă, avea să fie instalat în mizeria unui sat de munte. În astfel de vremuri cumplite mulți și-au găsit alinarea în religie. Religia joacă și în *Povestea lui Genji* un rol destul de important, o religie care se exprimă prin fast, prin mari ceremonii la care participau mii de preoți, sau prin extrema varietate a obiectelor de artă budistă create pentru cei ce căutau să se remarce oferind daruri bogate bisericii. Budismul veacurilor ce i-au urmat Doamnei Murasaki era în esență o religie pesimistă. Unele secte propovăduiau credința că lumea își trăia ultimele zile ale decăderii și că singura cale rămasă credinciosului era să fugă departe de lume, trăind ca un pustnic în munți. Mîntuirea putea fi cîștigată murmurînd o simplă frază mai degrabă decît prin ritualuri pline de prețiozitate. Frumoasele temple fură lăsate să putrezească sau fură demolate și arse ca lemne de foc de către cei ce sufereau de pe urma războaielor și a dezastrelor naturale. La sfîrșitul secolului al XII-lea s-a instaurat o dictatură militară care, sub o înfățișare sau alta, a ținut pînă în 1868 și poate chiar mai mult. Pe parcursul unei mari părți din această perioadă, soldatul și nu aristocratul avea să fie principalul personaj al romanelor japoneze. Generalii care în *Povestea lui Genji* păreau să se ocupe în special de combinarea parfumurilor făcură loc unor oameni care dormeau noaptea cu săbiile sub pernă.

Calitatea multora dintre romanele perioadei este poate cel mai bine sugerată de o scurtă povestire fragmentată ce nu ține, strict vorbind, de nici un roman. Totuși, ea e tipică pentru multe din episoadele unor scrieri de felul *Poveștii despre Heike*. Se intitulează *Povestea lui Tokiaki*.

„Cînd Yoshimitsu era căpitan al gărzii, i-a ajuns o veste la ureche cum că fratele-i mai vîrstnic, care guverna în Mutsu, i-a lovit pe nobilii rebeli. El se rugă la curte să-i îngăduie să plece din oraș, și cum îngăduința nu i-a mai fost dată, ieși din slujba lui de căpitan. Zvîrlindu-și peste umăr legătura, el se-așternu la drum întins spre cîmpurile de bătaie.

Și chiar la Kagami, în ținutul Ōmi, cineva purtînd o mantie de vînătoare de-un albastru ce bătea în negru, fără dungi, și pantaloni verzui, cu o vizieră fără chingi lăsată peste față, călărea în spatele lui Yoshimitsu, biciuind și îndemnîndu-și calul să grăbească. Asta pe Yoshimitsu l-a

nelimiştit întîi, dar cînd veni aproape călăreţul, putu să-l vadă pe Toyohara Tokiaki. « De ce-ai venit? » îi zice Yoshimitsu. Băiatul nu răspunse întrebării lui, ci spuse numai: « Merg cu tine ».

Yoshimitsu încercă să-i mute gîndul. « Aş fi prea încîntat să-mi stai alături, însă treaba care m-a îndepărtat de capitală e atît de însemnată, că mai mult m-ai încurca dac-ai veni ». Însă băiatul nu vru să-l asculte şi-l urmă cu încăpăţînare. Yoshimitsu nu putu să-i schimbe hotărîrea, şi aşa călătoriră împreună pînă întîlniră Munţii Ashigara din ţinutul zis Sagami. Aici îşi înfrînă deodată Yoshimitsu calul şi vorbi: « Că ai venit atîta de departe chiar de te-am oprit s-o faci, asta îmi dovedeşte cît de mare-i hotărîrea ta. Şi totuşi, va fi foarte greu să trecem peste munţii ăştia. Eu o să-ndemn cu pinteni calul şi-o să trec cumva, căci nu dau nici un ban pe viaţa mea, şi asta chiar din clipa cînd am părăsit oraşul-capitală. Dar n-are nici un rost să vii şi tu de-acuma mai departe. Întoarce-te de-aici ». Iar Tokiaki tot nu-l ascultă.

Nu-şi mai vorbiră. Yoshimitsu înţelese mai apoi la ce-i stătea lui Tokiaki gîndul. Lăsînd o vreme drumul, străbătură cîmpurile către nişte mari copaci umbroşi. Acolo Yoshimitsu îşi făcu prin lăstărişuri loc şi-apoi descălecă. Îşi puse cele două scuturi pe pămînt, se aşează pe unul, iar pe celălalt îl invită pe Tokiaki. Îndepărtînd din minte orice gînd lumesc, el trase de sub chivără o foaie de hîrtie şi i-o arătă lui Tokiaki. Pe ea erau înscrise după moda arăpească două cîntece pe care le scrisese mîna tatălui lui Tokiaki, Tokimoto. Pe Tokimoto-l avusese Yoshimitsu dascăl, deprinsese meşteşugul corzilor şi flautelor de la el. Lui Tokiaki îi murise tatăl înainte chiar să fi-mplinit el zece ani şi nimenea nu-l învăţase meşteşugul. Iar Yoshimitsu întrebă: « Ai flautul cel chinezesc la tine? » « Îl am », şi-l scoase din buzunăraşul de la sîn.

« Tu te pricepi de-acum la treburile mai uşoare. Asta o fi şi pricina din care m-ai urmat atît de îndîrjit ». Şi Yoshimitsu mai apoi îl învăţă acele două cîntece. « Ce trebuie să săvîrşesc e chiar atît de greu, că nu ştiu de-o să mai trăiesc de-acum 'nainte. Dar dacă prin minune mă întorc, nădăjduiesc să ne vedem din nou, acasă. Cum însă neamul tău a dat de multă vreme curţii cîntăreţi, menirea ta-i aceeaşi. Iată de ce îţi zic să te întorci acuma în cetate şi s-ajungi

un meşter la cîntat». Cînd îi vorbi aşa, băiatul se lăsă învins şi se întoarse."

Acesta este tonul romanelor medievale. El exprimă însingurarea: personaje solitare pleacă la bătălie traversînd peisaje ce par acum lipsite de copaci înfloriţi şi de orice alt farmec avut cîndva, cu cîteva sute de ani înainte. Muzica era produsă în *Povestea lui Genji* de încîntătoarea alăută. În perioada războaielor civile care i-a urmat, sunetele triste ale flautului singuratic folosit de soldat pe vreun cîmp de luptă se aud mereu şi mereu în literatură, mai ales în romane. Între acestea din urmă, multe sînt poveşti de război, fiecare cu încărcătura sa de glorie şi de cenuşă. Un roman care conţine cele mai multe relatări despre bătălii şi dezastre se intitulează ironic *Cronica păcii celei mari*. În astfel de cărţi naraţiunea e generată în primul rînd de faptele principalelor personaje istorice ale timpului, însă în numeroase digresiuni ni se vorbeşte şi despre moartea altor oameni viteji, sau despre fugarele momente de plăcere pe care aceştia le trăiesc.

Ar fi greşit, totuşi, să rămînem cu impresia că perioada medievală, dacă putem numai astfel timpul scurs între secolele XI — XVI, a fost stăpînită de un întuneric neîntrerupt. Atît curtea împăratului cît şi cea a şogunului au cunoscut ani de prosperitate, iar o cantitate destul de apreciabilă de poezie s-a produs în continuare la aceste curţi; chiar depinzînd de clişeele cunoscute, aceasta nu prea arată că s-ar fi schimbat multe lucruri din vremea glorioasă cînd scria Doamna Murasaki. Dar în producţiile literare caracteristice ale perioadei, cum sînt piesele de teatru *nō* şi dialogul poetic, vom găsi cumplita tristeţe şi însingurarea ce marchează atît de profund romanul. O altă trăsătură a literaturii acelui timp este descentralizarea. Înainte, aproape toate aparţinînd aristocraţiei, însă după căderea guvernului central şi după retragerea în sihăstrie a multor oameni înzestraţi cu sensibilitate, literatura a ajuns să se scrie în diverse locuri izolate ale împărăţiei la fel de bine ca la curţile feudale. O asemenea literatură n-are culoare locală în sensul luminos al termenului, ci reflectă însingurarea şi resemnarea artiştilor despărţiţi de societatea generatoare de poezie.

În anul 1600 s-a desfăşurat o mare bătălie pe cîmpiile numite Sekigahara, în urma căreia familia Tokugawa a

obținut puterea supremă în Japonia. De la această dată și pînă în 1868, clanul respectiv a guvernat cu un despotism în general nelipsit de bunăvoință, însă devenit cu timpul tot mai ineficient. Unul din rezultatele păcii stabilite de familia Tokugawa era o prosperitate economică generală și, spre sfîrșitul secolului al XVII-lea, o revitalizare a activităților culturale de tot felul. În domeniul romanului, povestirile medievale de război sau despre viața călugărilor rătăcitori nu mai mulțumeau spiritul timpului. Cel mai mare romancier al noii epoci și cea mai importantă personalitate a genului de la Doamna Murasaki și pînă astăzi, deci pe parcursul a vreo șase secole, a fost Saikaku (1642—1693). Și-a stabilit reputația de romancier — fiindcă el este și un foarte cunoscut autor de *haiku*-uri — cu *Cel ce și-a trăit viața iubind*, lucrare veselă și pe alocuri pornografică, arătînd că în multe privințe Saikaku rămîne influențat de *Povestea lui Genji*. Personajele romanelor sale sînt extrase în majoritatea lor din pătura negustorilor și mai puțin din aristocrație sau din rîndurile samurailor. Majoritatea așa-zișelor romane ale sale sînt în realitate povestiri de diferite lungimi, bazate pe o temă generală ce rămîne aceeași. Deși intrigile acestor povestiri sînt adesea de o mare inventivitate, extraordinarele merite de prozator ale lui Saikaku constau în inteligență și stil. El e în stare să surprindă adesea, într-o singură frază, caracterul unui om sau să-i descrie întreg drumul vieții. De exemplu, vorbind despre un negustor abil care nu scăpa niciodată prilejul de a-și spori averea, Saikaku spune: „Chiar și atunci cînd se poticnea, se folosea de întîmplare ca să adune pietre pentru scăpărători". Sau, tot despre el: „Nimic nu-i plăcea mai mult decît să poarte grija fetei sale. Cînd fata se împlini, îi făcu un paravan-de-măritiș, și întrucît credea că unul zugrăvit cu peisaje din Kyoto i-ar trezi dorința de-a umbla prin locuri încă nebătute, iar chipurile scoase din *Povestea lui Genji* și din *Poveștile lui Ise* ar încuraja în adîncimea minții ei desfrîul, făcu să fie paravanul zugrăvit cu scenele de muncă de la minele de cupru și argint din Tada." Citatele sînt din *Comoara Japoniei*, culegerea de povestiri pe tema: cum să faci (sau să pierzi) o avere. Eroii acestor povestiri sînt oameni ce nu-și permit o extravaganță, înțelegînd că drumul spre bogăție e legat de atenția meticuloasă dată celor mai mici

amănunte. Cînd niște tineri îl vizitează pe bogatul negustor Fujiichi în ziua a șaptea a Anului Nou spre a-i cere sfatul în privința felului cum se ajunge milionar, el îi lasă mai întîi să aștepte în camera de primire. Apoi:

„Se așezară oaspeții și auziră cum se frămînta ceva ca într-un vas de lut, zvon ce venea dinspre bucătărie, umblîndu-le cu minunate făgăduieli prin urechi. Ei se-ntrebau ce li se pregătea. Unul credea că supă *miso* și saramură din piele de balenă. « Nu, zise altul, cum e prima noastră vizită de Anul Nou, trebuie să fie supă *miso* cu turte de orez. Dar al treilea, după ce mai întîi stătu mult cufundat în gînduri, rămase neclintit la supa *miso* cu tăiței... Fujiichi intră mai apoi în încăpere și le vorbi de cele trebuincioase ca să aibă-n viață mare reușită. Iar la sfîrșit le zise: « Voi m-ați ținut de vorbă toată seara și poate vă gîndiți că-i vremea să fi fost servită supa. Însă un mod de a ajunge milionar e să renunți la masă. Ce-ați auzit cînd mi-ați intrat în casă era zgomotul făcut de cel ce pregătea clei de scrobeală pentru coperțile catastifului cu socoteli »..."

Nu toate povestirile lui Saikaku sînt pline de umor ca aceasta, dar chiar și atunci cînd niște femei înnebunesc din dragoste sau niște tineri sînt condamnați la moarte pentru crime pe care nu le-au comis, autorul își menține față de text o detașare ce ne amintește, poate, de detașarea lui Fielding în *Tom Jones*. La fiecare pas el găsește mijlocul de a ne arăta aspectele comice ale unei istorii aparent serioase. Cărțile lui și cele ale altor romancieri ai timpului sînt denumite uneori literatură *ukiyo*. Termenul *ukiyo* s-a folosit odinioară cu sensul de "lume jalnică", dar odată cu schimbarea înțelesului cuvîntului *uki*, *ukiyo* a ajuns să însemne în vremea respectivă „lume plutitoare". Aceasta era imaginea preferată a noii societăți. Schimbarea, considerată cîndva un fenomen întristător, era acum socotită de toți drept lucrul cel mai de dorit. Fiecare voia să fie modern, iar noutatea ajunsese nu numai ținta literaturii populare, ci chiar și a unor oameni întru totul respectabili ca poetul Bashō. Valul, cea mai dramatică schimbare a formelor, devine motivul frecvent întîlnit în arta timpului. Plăcerile trecă-

toare ale vieţii se preţuiau mai mult decît valorile eterne, căutate de sihaştrii medievali. În dorinţa lor de a surprinde plăcerile de fiecare zi, scriitorii şi pictorii treceau uneori mult dincolo de limitele decenţei, aşa că din cînd în cînd stăpînirea adopta măsuri împotriva lucrărilor pornografice. Dar într-o societate în care cartierele comerciale deveniseră centrul vieţii artistice, iar locuitorii lor personaje ale multor romane, piese de teatru şi stampe, poate că era prea mult să pretinzi vreo reţinere în a spune lucrurilor pe nume.

Umorul romanelor de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi din secolul al XVIII-lea este prea legat de actualitate, încît, în consecinţă, în mare parte a pierit, rămînîndu-ne doar ceva mai mult decît o impresie de vitalitate şi de savoare a vieţii. Prea multe nu se pot spune despre scrierile lui Bakin (1767—1848), ultimul mare romancier de dinaintea Restauraţiei Meiji din 1868. Bakin, ca răspuns la imoralitatea romanelor scrise de înaintaşii săi direcţi, declara că scopul cărţilor lui era „să încurajeze virtutea şi să dojenească viciul". Treabă pe care o face în nenumărate scrieri, dintre care multe sînt aproape ilizibile astăzi. N-a scris doar romane originale, ci a mai şi adaptat unele din cele mai renumite lucrări chinezeşti de acest gen. Pînă în vremea lui, influenţa romanului chinez s-a resimţit foarte vag în Japonia, lucru cît se poate de fericit. Deşi influenţa chineză a fost factorul hotărîtor în dezvoltarea multor aspecte ale culturii japoneze, în literatură ea s-a dovedit adesea dăunătoare, afară de cazul cînd era complet asimilată. Tot ce s-a scris în Japonia prin imitarea directă a modelelor chinezeşti, indiferent de aprecierea ce i se va fi dat atunci, este astăzi fără nici un ecou. Acei contemporani ai Doamnei Murasaki care se făleau cu poemele şi eseurile lor în limba chineză sînt acum ca şi uitaţi, iar cel mai puţin interesant poem din orice antologie a poeziei japoneze s-a citit probabil mult mai des decît cel mai bun poem lucrat în manieră chinezească. Romanele lui Bakin, în măsura în care se trag din antecedente chinezeşti, au fost deja date uitării, chiar dacă numai cu cincizeci de ani în urmă el era considerat de către mulţi japonezi drept cel mai mare romancier al lor.

Este greu să dai, prin simple citate, o idee despre felul cum scria Bakin, fiindcă întreg efectul modalității lui artistice era obținut prin înecarea deficiențelor intrigii într-o revărsare de cuvinte frumoase. Cea mai corectă aproximare a stilului său apare poate în traducerea victoriană a romanului intitulat *Luna lucind printr-o spărtură de nor într-o noapte ploioasă*. Băiatul Tajikichi tocmai a vînat un uliu, iar acum aproape că regretă uciderea păsării. Sora lui e cea care vorbește mai întîi.

„— Ah! izbucni cu întristare Taye; apoi, observînd sulul, adăugă: Ce are legat de picior?

Fratele ei tăie șnurul de mătase și, văzînd pecetea, exclamă:

— Asta-i o scrisoare de la preacinstitul nostru tată! Am omorît chiar mesagerul său credincios!

Pe cînd vorbea, își apăsă respectuos fruntea cu sulul, apoi, îndepărtînd învelitoarea, citi vreo cîteva cuvinte; pînă cînd lacrimi mari picurară din pleoapele sale roșii, iar pieptul i se îngreună de mîhnire. După o clipă își stăpîni tulburarea și spuse:

— Preacinstită soră, asta-i de la preacinstitul nostru tată, scrisă cînd era pe punctul de-a porni pe drumul singuratic."

Cu toate că limba originalului este japoneza, chiar japoneza metrică, sentimentele sînt chinezești. Sau, mai degrabă, putem spune că avem de-a face cu o piesă de chinezărie avînd tot atîta legătură cu originalele ca și porțelanurile sau mobila noastră din secolul al XVIII-lea cu adevăratul stil chinezesc.

Trebuie admis faptul că romanul japonez a atins la începutul veacului al XIX-lea cel mai scăzut nivel, apărînd tendința să devină fie o colecție de glume de un gust îndoielnic, fie o sumă de istorii mohorîte și moralizatoare. Era o literatură denaturată, conținînd prea puțin din eleganța stilului sau din puterea de evocare a renumitelor romane din timpurile mai vechi. Cei 250 de ani de pace creaseră probleme noi și interesante ce ar fi putut deveni subiecte pentru roman, însă cenzura făcea imposibilă abordarea lor de către scriitori. Răscoalele țărănești, guvernele corupte, interesul trezit pentru Europa, probleme ce marchează în Japonia începutul secolului al XIX-lea, nu puteau fi discutate de romancieri. Unele evenimente contemporane cu caracter politic inofensiv se puteau trata fără urmări dacă erau deghizate con-

venabil, dar niciodată nu se putea aborda ceva în marginea unor idei periculoase. Scriitorii au fost obligați astfel să-și restrîngă interesul la subiecte banale care nu-i puteau absorbi prea mult, sau la trivialități de cea mai pieritoare natură.

O infuzie de viață nouă în literatura japoneză a adus-o impactul cu Occidentul, și încă n-am asistat la toate efectele fenomenului, nici chiar în zilele noastre.

V Literatura japoneză sub influența apuseană

PRIMII EUROPENI care au vizitat Japonia au fost aventurieri portughezi ajunși pe una din îndepărtatele insule în 1542. Șapte ani mai tîrziu, Sf. Francis Xavier introducea în țară creștinismul, cu un apreciabil succes, iar la aproape o sută de ani după primii vizitatori, japonezii aveau legături de negoț și de altă natură cu europenii, între care portughezi, spanioli, germani și englezi. Pînă și între membrii de vază ai aristrocrației militare au existat inși convertiți la creștinism, iar cîțiva demnitari japonezi fură trimiși cu ambasade speciale în Europa și America, pentru probleme în special de ordin religios. Ocirmuirea a adoptat însă, începînd de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, măsuri represive din ce în ce mai drastice spre a stîrni ceea ce se considera a fi o amenințare a securității țării. Conducătorii se temeau ca nu cumva convertiții la creștinism să-și piardă fidelitatea față de stat și chiar să faciliteze invadarea țării de către o putere europeană. Exemplul Filipinelor, cucerite de spanioli în secolul al XVI-lea după o intensă activitate a misionarilor, îi punea în gardă pe japonezi, iar începînd din 1639, atît spaniolilor cît și portughezilor li s-a interzis să mai intre în țară. Dintre celelalte țări care aveau schimburi comerciale cu Japonia, Anglia a abandonat singură, considerînd afacerea nerentabilă. Olandezii rămîneau unicii europeni admiși în Japonia, pînă în momentul cînd țara a făcut deschiderea spre lume, la mijlocul secolului al XIX-lea.

În perioada cea mai activă a misionarilor catolici din Japonia, la sfîrșitul veacului al XVI-lea, aceștia au tipărit aici un număr de cărți, atît pentru a-i învăța religie pe convertiții lor, cît și pentru propriul lor uz, cum ar fi manuale necesare însușirii limbii japoneze. Singura operă importantă din Europa fără caracter religios, tradusă în japoneză în vremea aceea, este lucrarea intitulată *Fabulele lui Esop*, deși unii erudiți consideră că, măcar în liniile ei generale, *Odiseea* s-a transmis prin străini cunoscuților japonezi ai acestora. Ca argument se aduce curioasa serie de povestiri, datînd din secolul al XVII-lea, despre un erou pe nume Yuriwaka, al cărui nume însuși — susțin acești învățați — este parțial derivat din cel al lui Ulise. Povestirile amintite relatează aventurile unui ins care, după ce a avut parte de un imens triumf în ținuturi străine, pe drumul de întoarcere în Japonia este părăsit de tovarășii săi de călătorie, indivizi fără suflet, și rămîne pe o insulă îndepărtată. Yuriwaka va reveni în țară doar trecînd peste mari dificultăți, ca să-și găsească soția supusă unei nedorite atenții venite din partea diverșilor pețitori. El sosește chiar în timpul festivităților prilejuite de Anul Nou, iar între multele distracții ale zilei, cîțiva inși încearcă să încordeze arcul de fier lăsat de Yuriwaka acasă — însă fără succes. După care Yuriwaka ia arcul și-l încordează perfect, săgetîndu-i pe cei mai supărători pețitori ai soției sale. Prin asta el va fi recunoscut de curteni, regăsindu-și soția și redobîndindu-și rangul.

Asemănările cu *Odiseea* sînt evidente, iar alte cîteva episoade seamănă cu unele părți din epopeea lui Camões *Lusiadele*. Cu toate acestea, unii erudiți japonezi au produs argumente menite să facă dovada că elementele povestirilor sînt indigene și că asemănările cu scrierile europene reprezintă niște simple coincidențe. Dacă povestea lui Yuriwaka e cu adevărat un caz de infulență europeană asupra literaturii japoneze, atunci ea a fost cea dintîi și rămîne singura importantă vreme de 150 de ani, fiindcă odată cu prohibirea creștinismului și cu virtuala anihilare a convertiților în 1637—1638, japonezii au pierdut orice contact cu literatura europeană.

Din cînd în cînd, în secolul al XVII-lea și la începutul celui de-al XVIII-lea, s-a mai acceptat pătrunderea în țară a unor lucrări de un evident caracter practic, cum ar fi

texte de astronomie și botanică, fie în limbile originale, fie în traduceri chinezești făcute de iezuiți la Beijing. Însă scrierile europene mai literare nu s-au bucurat de nici un interes pînă pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Abia atunci s-au întrebat pentru întîia oară japonezii ce ar fi putut învăța de la cei cîțiva negustori olandezi care aproape că aveau un regim de prizonierat pe o insulă de lîngă Nagasaki, iar un grup de învățați veniră acolo ca să afle despre Occident tot ce puteau afla. Unul dintre ei a auzit următoarea poveste:

„Cu vreo zece ani în urmă o corabie a acostat lîngă o insulă și doi oameni din echipaj coborîră pe țărm să caute apă. Acolo întîlniră un uriaș înalt de peste trei metri, cu un singur ochi în mijlocul frunții. Uriașul fu încîntat să-i descopere pe cei doi. Îi înșfăcă și-i duse cu el într-o peșteră săpată în piatră. Înăuntru mai era un uriaș, tovarășul celui dintîi. Peștera era largă, cu spărturi în stîncă, folosite ca ferestre. Mai erau înăuntru și multe animale.

Unul din uriași ieși, iar gura peșterii fu iar zăvorîtă. Celălalt uriaș îi apucă pe cei doi oameni și se holbă la ei mult timp. Deodată, îl înhăță pe unul și prinse să-l înfulece începînd de la cap. Celălalt om privea uimit și înfricoșat de parcă trăia un coșmar cu diavoli. Nu vedea cum ar mai fi putut să scape. Pe cînd uriașul îl înjumătățea pe primul, celălalt și-a acoperit fața, nemaifiind în stare să privească. Uriașul căzu apoi într-un somn adînc, sforăind ca tunetul.

Omul chibzuia cum să facă să scape viu. La sfîrșit i se lumină mintea și-i scoase uriașului ochiul cu pumnalul. Uriașul dădu un răcnet cumplit și în furia lui alergă bezmetic de colo-colo. El bîjbîia împrejur, căutînd omul, care stătea însă lipit de lespezile de pe jos. Cu toată pornirea lui ucigașă, uriașul nu putu să-l găsească, fiindcă era orb. Apoi el întredeschise intrarea peșterii și mînă afară animalele. Le lăsă să iasă unul cîte unul, părînd că face asta ca să poată căuta omul și să-l omoare. Omul era în capcană, însă el se vîri iute sub pîntecele unui porc mistreț mare. Uriașul dădu afară animalul, fără să fi prins de veste că era păcălit. Așa putu omul acela să scape și fugi către corabia lui, care îndată porni în larg." [1]

---

[1] Cf. Keene, *The Japanese Discovery of Europe*, p. 95—96.

Este tentant să faci speculații în legătură cu felul cum a ajuns această fărîmă din *Odiseea* la urechile unui călător prin Nagasaki în anul 1774. Poate că era o ultimă rămășiță din materialul ce fusese prelucrat în povestirile despre Yuriwaka, sau poate că provenea, mai direct, de la unul din negustorii olandezi. În orice caz, era genul de literatură europeană cel mai predispus să-i intereseze pe japonezi; una din primele traduceri din operele literare europene se numea *Însemnare a rătăcirilor mele* și era „scrisă de un englez pe nume Robinson Crusoe"!

Totuși, cei mai mulți dintre entuziaștii lecturilor europene de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XXI-lea s-au mulțumit cu cărți de știință și de informație generală, măcar pentru faptul că un roman sau o piesă olandeză ar fi fost mult prea dificile chiar și pentru cei mai iscusiți tălmăcitori, pe cînd o carte olandeză de matematici putea fi descifrată de orice om familiarizat cu principiile generale ale științei.

De prin 1860 încep să apară traduceri japoneze de romane și poezii europene, adesea în formă brută, însă de o mare popularitate. Multe traduceri se făceau din engleză, limba preferată de japonezi imediat după ce descoperiseră că olandeza, cu care s-au chinuit atîta vreme înainte de deschiderea porților spre lume, nu prea le era de folos în afacerile cu negustorii englezi și americani. Alegerea cărților destinate traducerii era dictată în mare parte de nevoia de a găsi lucrări înțelese cu ușurință de cititorii japonezi. Astfel, un roman de Jules Verne, cu toată fantezia lui, putea fi înțeles fără dificultate de un japonez pentru că nu pretindea decît încrederea în progresul științei, încredere pe care japonezii și-au cîștigat-o repede. Pe de altă parte, un roman de Dickens — bunăoară *Casa întunericului*[1] — ar fi fost de fapt neinteligibil din cauză că societatea complexă pe care o descrie nu se putea explica tot atît de ușor cititorilor japonezi ca mecanismele unei locomotive, și nici nu reprezenta o versiune europeană a problemelor cu care erau ei obișnuiți acasă.

---

[1] Operă de maturitate a lui Charles Dickens, satiră la adresa mecanismului legislației din Anglia anilor 1850. (N. trad.)

Primul moment important în crearea unei literaturi japoneze noi, în care se încorporează lecțiile Europei, este *Esența romanului* de Tsubouchi Shōyō (1859—1935), lucrare publicată în anul 1885. Deplîngînd slaba calitate a literaturii timpului său, Tsubouchi urmărea să afle ce anume era rău în ea și cum se putea îndrepta situația. Mai întîi, spunea el, niște tehnici de tipărire îmbunătățite făcuseră posibilă o circulație aproape nelimitată a cărții, iar asta a avut inițial drept consecință publicarea unui mare număr de imitații stîngace după Bakin și alți scriitori de la începutul secolului al XIX-lea, în lipsa unor idei noi. Asemenea lucrări se conformau în aparență doctrinei după care scopul literaturii era încurajarea virtuții și conțineau diferite elemente pseudomorale, însă în realitate erau de un nivel extrem de scăzut. Cine greșise? se întreba Tsubouchi, răspunzînd că impasul se datora nu numai inferiorității scriitorilor, ci și lipsei de discernămînt a cititorilor. „Mult timp s-a considerat romanul, la noi, drept un mijloc de educație, adesea se afirmă că funcția sa capitală este încurajarea sau sancționarea moravurilor — scria el — dar în practică singurele cărți citite sînt povestirile de groază sau lucrările pornografice." După Tsubouchi, pentru a se ieși din impasul literar în care se găsea Japonia, soluția era adoptarea viziunii occidentale asupra literaturii și abandonarea vechiului concept al literaturii văzute ca instrument al scopului didactic. El auzise un erudit american vorbind la Tokio despre menirea artei și subscria la părerile aceluia. După el, arta își îndeplinea funcțiile în măsura în care era cu desăvîrșire decorativă, fiindcă — spunea — ceva care delectează lumea și-i dezvoltă gusturile nu era oare un lucru esențial pentru societate?

Argumentele lui Tsubouchi ne amintesc familiara formulă a artei pentru artă, însă el nu se mulțumea doar să-i îndemne pe japonezi să-și părăsească vechile convingeri despre funcția literaturii; el cerea forme noi, care să exprime mai bine complexitatea omului modern decît poeziile de 31 de silabe sau povestirile de aventură dezlănțuită. El constata: „Ce lucru lipsit de complexitate pare orice fel de poezie japoneză cînd o compari cu poezia Occidentului... Cînd afirm asta, poate că defăimez poezia Împărăției declarînd-o foarte rudimentară, dar odată cu dezvoltarea generală a culturii și

cu progresul cunoştinţelor noastre în diverse domenii, emoţiile nu pot să nu ni se schimbe, devenind mai complexe. Cei din vechime erau oameni simpli şi aveau emoţii simple, directe. În consecinţă, ei puteau să-şi transpună pe deplin sentimentele în numai 31 de silabe, însă noi nu putem exprima tot ce simţim în cuvinte atît de puţine".

Afirmaţiile lui Tsubouchi au fost destul de mult citate din cauza semnificaţiei lor istorice. Era unul dintre primii japonezi care înţelegeau corect literatura europeană şi, printre altele, tradusese toate scrierile lui Shakespeare, care rămîne modelul de referinţă în Japonia. Tsubouchi a fost poate personajul-cheie în dezvoltarea gustului literar din ţara sa, încercînd să creeze o literatură japoneză în stare să suporte comparaţia cu cea produsă în Anglia şi în alte părţi din Europa. El se străduia să găsească în literatura japoneză mai veche exemple de felul lucrurilor pe care le elogia în literatura europeană, oferind astfel o tradiţie autohtonă pe care s-o urmeze scriitorii. Pe linia aceasta, respingea piesele cu elemente fantastice din opera lui Chikamatsu în favoarea tragediilor domestice care puteau fi mai uşor comparate cu piesele europene. Realism şi complexitate, iată cele două lucruri pretinse de el în orice formă de literatură.

Marea problemă a japonezilor care încercau să scrie într-un fel nou a fost şi ea atinsă de Tsubouchi. Literatura apuseană de la sfîrşitul secolului al XIX-lea era dominată de exprimarea impresiilor şi convingerilor individuale. Cu un veac în urmă, Rousseau îşi începuse confesiunile cu afirmaţia că, indiferent de faptul că era mai bun sau mai rău decît alţii, el era în mod precis altfel, iar atitudinea aceasta a caracterizat întregul curent romantic. În Japonia nu exista o asemenea tradiţie a individualismului, cel puţin de cînd războaiele civile din secolul al XII-lea şi de mai tîrziu au dus la formarea unei societăţi feudale rigide, în care pretenţiile individului erau reprimate cu severitate. Cînd citim jurnalul Doamnei Murasaki, scris la începutul secolului al XI-lea, o simţim ca pe o fiinţă complexă pe care o putem înţelege, dar pînă şi cele mai personale scrieri din cele opt veacuri ce i-au urmat stîrnesc rareori vreun asemenea sentiment. Mereu ai impresia că oamenii acţionează în cadrul unei situaţii ce implică anumite reacţii tip. La

început aceste reacţii trebuie să fie învăţate ca o parte a etichetei de fiecare zi, însă ulterior ele devin expresia spontană a simţămintelor. Astfel, cînd cineva îşi ia rămas bun de la amfitrion după o petrecere, el trebuie să se scuze pentru comportarea sa nepotrivită, şi tot astfel, urmărind căderea florilor de cireş sau spuma dusă de apă, el trebuie să scoată exclamaţii în legătură cu grabnica trecere a vieţii. S-a elaborat un tipar de comportare care a anulat orice preferinţă individuală; faptul dă o oarecare platitudine ornamentală unui popor care iubeşte istoria şi ficţiunea. Sîntem poate mai conştienţi de această trăsătură cînd luăm în considerare piesele de teatru, unde nu se face nici o încercare serioasă de individualizare a personajelor. Nimic din personalitatea eroilor lui Chikamatsu nu-i distinge pe aceştia unul de celălalt. Odată produsă o altă serie de circumstanţe, ei s-ar comporta la fel ca dublurile lor din alte piese. În poezie, de asemenea, nota dominantă este cea de impersonalitate mai curînd decît cea dată de strigătul romantic ţîşnit din inima poetului. Refuzul folosirii cuvîntului „eu" ne poate aminti de propriii noştri poeţi augustani [1], dar subiectele poeziei, spre deosebire de adevărurile generale din *Eseu despre om*, sînt scurte străfulgerări ale percepţiei şi par să pretindă o tratare mai personală. În lungul răstimp dintre epoca Doamnei Murasaki şi sfîrşitul secolului al XIX-lea, rar găsim vreo voce care ni se adresează cu o notă într-adevăr personală.

Vina pentru această situaţie poate fi aruncată asupra societăţii feudale şi decretelor ei, însă nu e cazul să ne imaginăm totuşi că scriitorii japonezi aşteptau cu nerăbdare o eliberare care să le fi permis să-şi exprime înăbuşitele simţăminte personale. Aşa cum arăta Tsubouchi, reacţiile emoţionale complexe se puteau dezvolta numai în funcţie de acceptarea altor înfăptuiri culturale de-ale Occidentului.

---

[1] Literatura augustană — termen prin care se denumeşte perioada neoclasică a literaturii engleze, cuprinzînd sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul celui de-al XVIII-lea. Reprezentanţii ei cei mai iluştri sînt poeţii John Dryden (1631—1700), Alexander Pope (1688—1744) şi Joseph Addison (1672—1719), al căror ideal estetic şi uman este cel al echilibrului, moderaţiei, ordinii, armoniei şi al valabilităţii normelor. Lucrarea *Eseu despre om* de Alexander Pope tratează ideile filozofice, etice şi politice dominante din prima fază a iluminismului englez. (N. trad.)

Şi deşi era relativ uşor ca poeţii să scrie strofe de lungimi diferite în loc de *tanka* sau ca romancierii să renunţe la stilul predecesorilor lor în favoarea unor lucrări strîns legate de realismul european, exprimarea sau crearea individualităţii rămînea, şi cred că încă mai rămîne, problema cea mai importantă. Cititorul european se va întreba probabil mereu despre un personaj de roman sau de teatru: ce gîndeşte el *cu adevărat*? Numai treptat va ajunge la concluzia că personajul gîndeşte întocmai ceea ce spune, ori dacă tace, va şti care ar putea fi răspunsul convenţional. Din cauza aceasta, există un oarecare risc de a înţelege scrierile japoneze moderne mai greu decît lucrările mai vechi. Cu alte cuvinte, cînd citim o carte descriind viaţa curţii din secolul al XI-lea, intrăm într-o lume cu totul necunoscută şi sîntem pregătiţi să-i acceptăm toate ciudăţeniile. Doamnele din *Povestea lui Genji* îşi înnegresc dinţii pentru a fi mai elegante? Foarte bine, vom spune, e în regulă. Dar cînd citim un roman unde personajele se neliniştesc de lipsa vitaminelor, îşi petrec după-amiezele de duminică făcînd fotografii cu un aparat miniatural şi îşi aranjează coafura după modelul stelei preferate de la Hollywood, nu ne aşteptăm să găsim lacune emoţionale dincolo de personaje, iar cînd le găsim rămînem deconcertaţi. Astfel, în romanul lui Tanizaki *Surorile Makioka* (1946—1949), în care tema centrală este aceea a unei tinere ce-şi caută un soţ, nu ni se spune deloc ce reacţii are ea în raport cu această căutare, ce gîndeşte despre diferiţii ei peţitori sau măcar despre omul cu care, în final, se măritä. Ne aşteptăm să descoperim cel puţin aluzii la refularea freudiană ori alte stratageme literare ce aparţin aceleiaşi lumi de care ţine şi lipsa vitaminelor. Supusa şi indistincta doamnă japoneză ne pare extrem de îndepărtată.

Dacă lucrarea lui Tsubouchi *Esenţa romanului* n-a provocat o erupţie generală a emoţiilor individuale, ea a încurajat însă evoluţia unor tipuri de ficţiune necunoscute anterior în Japonia. Realismul european, aşa cum apare el în numeroasele traduceri din romancierii epocii victoriene şi, prin extindere, din cîţiva scriitori ruşi, i-a făcut pe japonezi să abandoneze masivele romane istorice sau povestirile fantastice pe care le deplîngea Tsubouchi, în favoarea unor relatări din viaţa contemporană. Primul roman important

ce a urmat eseului lui Tsubouchi a fost *Nor în derivă* (1887—1889) de Futabatei Shimei (1864—1909), lucrare considerată adesea drept un roman de pionierat al noii mișcări literare. El conține povestea unui tînăr aparținînd păturii intelectuale emancipate, care își părăsește slujba din domeniul serviciilor publice și se retrage la țară, ca să trăiască în casa unchiului său. Personajul e nehotărît și incapabil de acțiune, cîștigîndu-și astfel disprețul mătușii, o femeie dintr-o bucată, și cîteodată al verișoarei sale, pe care o iubește. Verișoara se mărită în cele din urmă cu altcineva, însă nefericitul erou nu e nici acum în stare să găsească puterea de a întreprinde ceva. Nu se poate susține că *Nor în derivă* are vreo intrigă, dar în comparație cu celelalte romane scrise tot atunci însemnătatea lui va fi imediat sesizată. Avem aici un personaj principal care, departe de a fi capabil să înăbușe demoni, ca eroii celor mai multe romane de Bakin, este mediocru pe toată linia. Uneori ne stîrnește mila, rar însă vreo reală simpatie. Influența lucrărilor străine, în special a scrierilor lui Turgheniev, se resimte puternic în opera lui Futabatei. Ea este vizibilă nu numai în felul cum ni se povestește ceva, ci și în limbajul folosit. Romanele scrise în Japonia pe parcursul secolelor anterioare se bazau în cea mai mare parte pe limbajul literar, un stil artificial, ornamentat excesiv uneori. Lecturile din Turgheniev și din alți scriitori europeni l-au convins pe Futabatei că limbajul cărților trebuie să fie același cu cel întrebuințat în vorbire. *Nor în derivă* este primul roman scris în conformitate cu acest principiu, fapt deosebit de important atît pentru subiect cît și pentru stil. Cu puține excepții, toți romancierii de mai tîrziu au abandonat și tipurile tradiționale de subiect, și limbajul folosit prin tradiție.

Literatura produsă în epoca Meiji (1868—1912) a fost, din punct de vedere cantitativ, imensă. O mare parte din ea nu mai prezintă azi nici un interes serios, ceea ce nu ne surprinde, fiindcă era în fond o copie după literatura produsă în aceeași perioadă în Anglia. Unele lucrări, îndeosebi romanele și poeziile scrise sub primul impuls al entuziasmului pentru soluțiile apusene, sînt pur și simplu comice astăzi, bunăoară acest poem:

O, Libertate, ah, Libertate, Libertate, o!
Libertate, noi doi sîntem logodiți pînă la sfîrșitul lumii.
Și cine ne va despărți? Mai sînt pe lume nori
ce luna o ascund și vînturi ucigașe
pentru flori. Nu-i omul pe destin stăpîn.

Povestea asta-i lungă
Dar au trăit cîndva
Și oameni care se gîndeau
Să dea mulțimii libertatea
Întemeind guvern republican.
În care scop..[1] etc. etc.

Dar e cu totul injust să iei în derîdere asemenea poeme, ori traducerea lucrării *Mireasa din Lammermoor*[2] intitulată „O poveste de iubire în adierea primăverii". Ele erau produsele dilemei scriitorilor japonezi confruntați în același timp cu o avalanșă de noi idei și noi căi de a le exprima, și cu problema reprezentată de ceea ce trebuia reținut, eventual, din vechile idei și moduri de expresie. Cel care a scris oda libertății, cu ideile ei absolut străine, folosea totuși imaginile japoneze cu norii care ascund luna și vînturile ce prăpădesc florile. Și tot așa, pînă și în romanele compuse după *Nor în derivă* apăreau în mod frecvent pasaje sau teme sau soluții aparent false pentru noul mijloc de expresie, deși ele sînt autentice pentru Japonia.

Conflictul dintre vechile și noile forme de expresie este vizibil în scrierile lui Natsume Sōseki (1867—1916), considerat adesea drept cel mai important romancier al perioadei. Lucrările sale sînt *tranches de la vie* în maniera naturalistă a literaturii europene de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, de care el era puternic influențat. Totuși, naturalismul lui Natsume nu descrie cele mai profunde unghere ale societății, cum se întîmpla frecvent în scrierile europene. El prefera să trateze în schimb experiențele încercate zi cu zi de niște oameni absolut obișnuiți, de obicei din pătura de

[1] Citat în Sansom, *The Western World and Japan*, p. 428.

[2] Roman de Walter Scott (1771—1832) publicat în 1819, în trilogia *Tales of my bandlord*. Adaptarea făcută de Tsubouchi Shōyō după o parte a acestui roman a apărut, cu titlul *Shunpū Jōwa*, în anul 1880. (N. trad.)

mijloc. Uneori Natsume descrie momente în care viețile acestora sînt zguduite de întîmplări dramatice, dar pe el îl interesează îndeosebi rutina calmă a vieții zilnice. Scrierile lui Natsume mai sînt încă gustate de japonezi, în mare parte datorită stilului său încîntător, însă un cititor din Occident poate crede în legătură cu calmul oriental creat de Natsume că uneori acesta nu se încorporează perfect scrierii.

Romanul epocii Meiji pe care îl consider de cel mai mare interes pentru cititorul european de azi este *Porunca încălcată* (1906) de Shimazaki Tōson (1872—1943). Aflăm din el povestea unui tînăr care face parte din *eta*, pătura paria [1]. Deși discriminările față de membrii acestei pături sociale au fost de mult interzise prin lege, simțămintele japonezilor în raport cu ea sînt încă destul de puternice, iar la începutul secolului trebuie să fi fost cu mult mai intense. Tatăl tînărului din roman îi poruncește să nu dezvăluie celorlalți, niciodată și sub nici un motiv, faptul că este un *eta*, iar el reușește să tăinuiască adevărul pînă și celor mai buni prieteni cît timp învață prin școli și mai tîrziu, cînd ajunge profesor. Nu se poate împiedica însă să-și exprime simpatia pentru *eta* în ciuda tuturor eforturilor de a-și ține jurămîntul făcut tatălui său. Cînd un *eta* este zvîrlit afară dintr-un han unde Ushimatsu, eroul, și-a aflat găzduire, el acționează prompt, știind bine că gestul său poate stîrni suspiciune. Apoi, cînd un băiat din pătura *eta* nu poate găsi pe cineva care să joace tenis cu el, Ushimatsu îi va fi el însuși partener. Dar mai ales interesul pe care îl arată pentru scrierile unui *eta* ajuns celebritatea recunoscută a păturii sale sociale îi revelează, în propriii săi ochi cel puțin, adevărata identitate. În consecință, într-un moment de teamă vinde toate cărțile pe care le posedă din autorul respectiv și neagă în fața celorlalți că l-ar interesa în mod deosebit creația lui. Mai tîrziu, cînd scriitorul vizitează orașul, Ushimatsu îl caută în ascuns. El simte nevoia să-i

[1] *Eta* este în Japonia o pătură socială proscrisă, ceva semănînd cu *dispreţuiţii* din India. Între ocupațiile tradiționale ale celor ce o compun se includ meseriile de măcelar, tăbăcar, croitor de sandale etc. Deși din 1871 s-a reglementat prin lege interdicția de a-i înjosi și chiar de a fi numiți cu acest nume, discriminarea, în ce-i privește, mai persistă.

spună că și el este un *eta*, însă, amintindu-și de porunca tatălui său, se oprește la timp. Din ce în ce mai greu își va ascunde tulburarea și deprimarea de ochii prietenilor săi, care aproape că-l aduc în situația de a le dezvălui secretul. Apoi, din pură întîmplare, directorul școlii, care nu-l simpatizează pe Ushimatsu, descoperă că tînărul este un *eta*. Vestea se răspîndește imediat printre profesorii școlii, iar mai apoi printre elevi, chiar în momentul cînd Ushimatsu hotăra că trebuie să-și calce jurămîntul făcut tatălui său. Efectul este excelent realizat, cele două curente întîlnindu-se în clipa cînd Ushimatsu face efortul suprem și spune adevărul. Care va fi sfîrșitul romanului? ne întrebăm apropiindu-ne de ultimele cîteva file fără să întrevedem nici o soluție. Sfîrșitul este un *deus ex machina* clar. Acel *eta* izgonit din hanul lui Ushimatsu la începutul romanului reapare ca să-i propună o slujbă la un *ranch* din Texas, iar Ushimatsu acceptă, rupînd legătura cu tînăra care-i rămăsese credincioasă și după ce-i dezvăluise secretul său. Finalul viciază povestirea, din punctul nostru de vedere, însă poate că era singurul posibil pentru Japonia. Cred că într-un roman european din aceeași perioadă ar fi fost mult mai probabil ca eroul, pus să aleagă între o slujbă confortabilă în Texas și o activitate prost plătită ca aceea de luptător pentru drepturile păturii *eta* în Japonia, s-o fi ales pe cea din urmă. Prin soluția sa, romanul japonez este realist, pe cînd lucrările europene nu.

Porunca încălcată poate servi drept exemplu pentru un rezultat important al influenței europene asupra literaturii japoneze, și anume interesul sporit față de problemele sociale. În ansamblu, poezia japoneză rămînea credincioasă vechiului spirit, în ciuda inovațiilor formale, însă alte ramuri ale literaturii serveau din ce în ce mai mult noul mod de gîndire. Cercetînd listele de romane europene traduse în primii ani ai perioadei Meiji, vom fi șocați și probabil amuzați de preponderența romanelor politice ca acelea ale lui Disraeli sau Bulwer-Lytton [1], iar în lucrările scrise sub influența europeană elementul politic este de asemenea evident. Realismul unor scriitori ca Zola, cel puțin la început, nu i-a interesat prea mult pe japonezi deoarece multe din

[1] Vezi nota de la pag. 29 (N. trad.)

subiectele tratate de Zola erau temele cele mai obișnuite ale propriei lor literaturi, iar realismul prin care acesta șoca Europa le părea japonezilor absolut normal. Adevărata schimbare, pentru ei, trebuia operată în domeniul scrierilor politice și sociale, ceva aproape nou în literatura lor. *Porunca încălcată* încerca să discute problema păturii *eta* în așa fel încît să trezească simpatie pentru acești nefericiți, dar întotdeauna în limitele unei povestiri interesante. Alte încercări de atacare a problemelor sociale se făceau de obicei în scrieri mult mai neșlefuite.

Interesul pentru problemele sociale se exprimă cu cea mai mare claritate în adaptările de scrieri europene. De pildă, *Dragostea unui nebun* (1925) de Tanizaki Junichirō pare să fie bazată pe cartea lui Maugham *Of Human Bondage* (*Robic*). Aflăm despre un bărbat care se îndrăgostește de o chelneriță și trăiește o vreme cu ea. Grosolănia ei înnăscută îi repugnă adesea, dar e atît de fascinat de femeie încît, chiar și atunci cînd ea se va lăsa tîrîtă în lumea interlopă, el reușește să găsească justificări care s-o scuze în propriii lui ochi. Întîmplător descoperă că îi este necredincioasă, încearcă să se despartă de ea, însă nu poate. Romanul se termină cu abdicarea, cu supunerea lui înjositoare. Acceptă ca ea să-și aducă bărbați în casă, să trăiască așa cum îi place, cu singura condiție de a-i rămîne soție. În romanul lui Maugham accentul cădea pe tînărul sensibil și pe zbuciumul său în căutarea unei căi de ieșire dintr-o pasiune care l-a înrobit cu totul. În versiunea lui Tanizaki accentul se deplasează pe efectele teribile ale pasiunii pentru lucrurile Occidentului. Eroul este cucerit la chelneriță în primul rînd de trăsăturile ei europene, care îl fac să se gîndească la Mary Pickford [1], și de ciudatele ei obiceiuri nejaponeze. Cînd o întreabă dacă ar vrea să meargă la cinematograf, ea răspunde derutant: „Nu-mi dau seama dacă aș vrea", în loc de obișnuitele proteste politicoase. Eroul este captivat de purtarea ei neobișnuită și o stimulează să fie modernă — așadar europeană. Acest fapt contribuie la accentuarea îndărătniciei ei. La sfîrșitul ro-

[1] Actriță americană de teatru și film, avîndu-și perioada de glorie între 1910—1935. Admirată de public în rolurile de copilă delicată și grațioasă, a fost numită în epocă „Logodnica Americii". (N. trad.)

manului, îi vom găsi căsătoriți, trăind într-o casă de modă apuseană, alături de niște europeni care sînt noii prieteni ai doamnei.

Romanul lui Tanizaki reprezintă astfel o subtilă întoarcere la lucrările didactice atît de disprețuite de Tsubouchi. *Robie* nu urmărește, cred eu, să dea vreo lecție morală, ci se rezumă la descrierea unei iubiri nefericite și a eventualei revoltări a acesteia. Dar la Tanizaki eroul este condamnat deoarece adula Occidentul. El e făcut să se rușineze de faptul că e mic de statură, că are chipul smead și dinți de cal — toate acestea fiind trăsături tipic japoneze. El se simte cumva onorat chiar și de insultele amantei sale cu înfățișare europeană, iar gîndul că o posedă îl umple de mîndrie, pînă și atunci cînd depravarea îi este dovedită, arătînd-o în ochii întregii lumi drept o prostituată eurasiatică. Fără îndoială că un simțămînt de complexare rasială a existat și încă mai există în Japonia, iar romanul lui Tanizaki era o încercare de a-l combate, mai curînd decît o simplă descriere a fenomenului. Cînd le comparăm cu cele din *Robie*, personajelor lui le lipsește complexitatea și profunzimea, însă aceasta este o trăsătură generală, cum am mai spus, valabilă pentru aproape toate personajele scrierilor literare japoneze.

Probleme de alt gen erau tratate de scriitorii așa-numitei literaturi proletare, înfloritoare în special în deceniul al treilea. Lucrarea cea mai faimoasă a acestei școli literare este *Nava-fabrică de conserve de crab* (1929) de Kobayashi Takiji (1903—1933). Avem aici descrierea unei călătorii spre coastele peninsulei Kamciatka, întreprinsă de o mică formație de vase de pescuit și conservat produse marine. Nu există decît foarte puțină intrigă, însă descrierea condițiilor în care trăiesc oamenii e veridică. La bord se află cîțiva studenți neobișnuiți nici cu munca dezagreabilă, nici cu marinarii necioplîți între care trăiesc. Ofițerii și subofițerii vasului aplică pedepse cu un sadism diabolic echipajului, dar în special studenților. Compania care îi trimite în larg este prezentată ca o adunătură de monștri. Cînd, mai apoi, nava ajunge în contact cu un grup de cetățeni sovietici iar un japonez care vorbea chineza răspîndește idealurile optimiste ale marxismului, echipajul își simte puterile renăscînd.

Dacă ideile comuniste par formulate cu stîngăcie în scrieri de felul celei de mai sus, e cazul să ne amintim că tot cam prin aceeași vreme se scriau în America lucrări precum *În Așteptarea lui Lefty* (1935) de Odets [1]. Această piesă înfățișează o scenă în care un tînăr înfometat primește un exemplar din *Manifestul Partidului Comunist* spunîndu-i-se că îi va fi tot atît de necesar pentru suflet ca pîinea. Într-adevăr, asemănările dintre aproape toate aspectele literaturii japoneze produse între 1900 și 1941 și lucrările produse în același timp în Europa și America sînt atît de mari, încît o descriere completă a direcțiilor existente în literatura japoneză a perioadei ar necesita un studiu tot atît de îndelungat al tendințelor europene cu care ele erau într-o intimă legătură. Ceea ce nu înseamnă că literatura japoneză și-a pierdut individualitatea; ea a intrat de-acum cu particularitățile sale locale și regionale în curentul principal al literaturii moderne, în contrast cu mai vechea tendință a cultivării unei tradiții complete. Constatarea e valabilă în special pentru roman, mai puțin pentru poezie, unde, în ciuda unor viguroase manifestări înnoitoare care urmau îndeaproape experiențele avangardei europene, formele tradiționale au continuat să exercite o puternică atracție pentru scriitori. În domeniul teatrului, modalitățile europene se întrebuințau iarăși destul de des, chiar și atunci cînd subiectele erau extrase din istoria medievală a Japoniei.

Nici genurile mai vechi ale literaturii japoneze n-au fost abandonate. Jurnalul, de exemplu, și-a revenit în drepturi ca mijloc al literaturii populare odată cu publicarea de către Hino Ashihei a unei serii de însemnări de război oglindind viața de zi cu zi a unui soldat în timpul așa-numitelor „incidente chinezești" din anii '30. Popularitatea unor asemenea lucrări era atît de mare, încît nici un soldat sau marinar japonez n-ar fi acceptat să rămînă fără propriul său jurnal, dacă nu pentru altceva, măcar pentru a-și aminti că într-o zi anume ploua sau că s-a sculat la ora șase fix. Dar jurnalul s-a mai practicat în deceniul al patrulea în scopul vehiculării unor reflecții impresioniste, precum în

[1] Clifford Odets (1906—1963), dramaturg american, autor al pieselor *Treziți-te și cîntă* și *În așteptarea lui Lefty*, unde decorul e acela al cartierelor sărace din New York și se aduc în scenă suferințele și nedreptățile care duc la revolte împotriva ordinii stabilite, la grevă. (N. trad.)

vremurile de demult. Un asemenea exemplu de folosire a speciei literare amintite este cartea lui Hori Tatsuo *Suflă vîntul* (1938—1939), povestire sensibilă, poetică a unui tînăr scriitor care relatează moartea soției sale. Specia jurnalului este tipic japoneză, însă există în *Simfonia pastorală* a lui Gide un doar o singură sugestie de metodă pentru această narațiune. Lucrarea reprezintă într-adevăr un amestec de forme autohtone și străine rareori atît de izbutit.

În scrierile de la începutul perioadei Meiji, nu se prea poate spune că autorul era conștient de tradițiile literare japoneze și doar din nebăgare de seamă se întîmpla să trădeze, prin felul cum folosea imaginile, sau în descrieri, existența unor trăsături neeuropene ale scrisului său. Cîțiva scriitori au continuat totuși să folosească deliberat stilurile tradiționale, chiar și atunci cînd subiectele erau impuse de noile gusturi, iar alții, care și-au cîștigat inițial renumele prin scrieri de factură modernă, s-au întors cu timpul la vechii clasici. După ce Tanizaki publică *Dragostea unui nebun*, conținînd o condamnare a maniei pentru tot ce era european, el însuși a început să arate un tot mai mare interes pentru scrierile tradiționale. Tendința a culminat în anii 1938—1941, prin publicarea *Poveștii lui Genji* în limbajul modern în care o traduce Tanizaki. Din această perioadă datează și planul său de a scrie un roman avînd aceeași legătură cu contemporaneitatea noastră ca și *Povestea lui Genji* cu vremea Doamnei Murasaki. Dar odată cu declanșarea războiului, în 1941, și cu adoptarea unor crescînde măsuri represive de către guvernul japonez în efortul său de a elimina orice urmă din ceea ce se considera a fi cultură decadentă, pînă și *Povestea lui Genji* a căzut în disgrație, iar Tanizaki a trebuit să renunțe deocamdată la proiectul romanului.

În timpul războiului s-a publicat prea puțină literatură de calitate, iar producția de după război promitea la început să fie extrem de săracă. În cumplitii ani 1946 și 1947, cînd nenumărați oameni s-au văzut constrînși să-și consacre întreaga lor energie singurului scop de a supraviețui, interesul pentru literatură era scăzut. Cîțiva scriitori de stînga, mai înainte închiși sau exilați, reîncepură să scrie memorii, iar cărțile lor împreună cu traducerile din lucrări străine, americane în special, ocupau o mare parte din listele libra-

rilor. Despre o producție literară veritabilă nu prea poate fi însă vorba. Au apărut romane pornografice, povestiri polițiste și alte genuri de literatură a evaziunii, reflectînd nivelul scăzut al gusturilor publicului cititor. Spre a-și salva publicațiile, editorul unui magazin cu apariție lunară s-a văzut nevoit să pună pe coperta fiecărui număr cîte un nud și să ascundă pînă și povestirile serioase sub titluri de coloratură vag indecentă.

Acestei faze a literaturii postbelice i-a urmat cea a memoriilor de război — nu ale unor generali și amirali faimoși arătînd lumii ce și cum s-a petrecut, pentru că mulți ofițeri superiori erau morți sau închiși, ci ale unor simpli soldați. Unii dintre ei fuseseră capturați de americani și își descriau experiența prizonieratului. Alții, și aceștia sînt cei mai interesanți, povesteau despre întoarcerea cuceritorilor Asiei de Sud-Est în Japonia rece și plină de mizerie a anului 1945. Una din cele mai bune cărți de acest fel e scrisă de o femeie, Hayashi Fumiko (1904—1951), și se intitulează, ca un mai vechi roman al lui Futabatei Shimei, *Nor în derivă* (1951), acesta fiind un simbol familiar japonezilor și reprezentînd o persoană fără țeluri sau preocupări. Cartea relatează istoria unei tinere care pleacă în Indochina spre a servi în armata japoneză de ocupație ca dactilografă. După ani lungi de austeritate în Japonia, luxul și belșugul Indochinei îi iau ochii, iar sub aceste influențe exotice se schimbă dintr-o micuță dactilografă sfioasă într-o veritabilă femeie fatală. Într-un orășel situat pe dealurile de dincolo de Saigon, trăiește o iubire furtunoasă cu unul din funcționarii armatei japoneze. Intensitatea iubirii lor este probabil sporită de simțămîntul că, întrucît era sortit ca Japonia să piardă războiul, ei trebuiau să fructifice din plin șansa de fericire pe care le-o rezerva fiecare moment. Cînd războiul se sfîrșește și sînt repatriați, totul le pare urît în Japonia. Iubirea le este ucisă de plictisitorul mediu înconjurător și de dificultatea de a-și cîștiga hrana. Bărbatul se întoarce pentru o vreme la familia lui, iar femeia va avea o legătură amoroasă cu un soldat american. Zilele trec monoton și fără sens, fără plăcere și nici speranță de mai bine. Și plouă mereu.

Nu multe cărți, cred eu, întrec în sentimentul de deprimare *Nor în derivă*. Ca evocare a Japoniei anilor 1945—'47,

lucrarea este extrem de reuşită, iar prin ton sugerează uneori povestirile japoneze medievale despe durerile acestei lumi. Dar o asemenea carte este prea legată de lucrurile care au inspirat-o pentru a mai avea şi vreo autentică valoare literară.

Deasupra mormanului de literatură japoneză postbelică, plină de pornografia ieftină şi de amintiri ieşite din plăcerea remuşcării, se ridică o lucrare pe care am mai pomenit-o de cîteva ori, *Surorile Makioka* de Tanizaki. În Japonia cartea a fost considerată o capodoperă, şi poate că şi este, într-un fel, dar unui cititor din Occident niciodată nu-i va apărea astfel, deşi în ce are ea mai bun atinge măreţia. Din cîte ştiu, Tanizaki n-a divulgat principiile pe care le urma cînd scria această carte, însă cînd compari trilogia sa monumentală cu, să zicem, romanul *Les hommes de bonne volonté* al lui Jules Romains [1], modalităţile lui se pot vedea cu claritate. Încercînd să portretizeze o societate mai curînd decît unul sau doi indivizi, Romains îşi declara deschis nemulţumirea faţă de modalităţile obişnuit întrebuinţate în romanele ample — acumularea de întîmplări cu totul neverosimile puse în seama unui erou ori legate de una sau două familii. El prefera în schimb să preia un mare număr de indivizi, dintre care unii nu se vor cunoaşte niciodacă cu ceilalţi pe parcursul întregii lucrări, fiindcă doar în acest fel ar putea fi oferită firesc o mare varietate de experienţe. Metoda lui Tanizaki este diametral opusă. El ia cîţiva oameni şi le atribuie atîtea experienţe cîte ar putea avea ei în mod normal în decursul a cinci ani, ceea ce înseamnă, desigur, că intriga aproape că lipseşte cu totul. *Surorile Makioka* este o recreare a vieţii în nişte tipare limitate ale ficţiunii, iar Tanizaki, în alegerea unei modalităţi de tratare atît de fotografice, sacrifică în mod deliberat toate posibilităţile dramatice ale materialului. Cît de departe este el acum de partea mai veche a operei sale se poate constata reamintindu-ne că şi-a clădit reputaţia pe povestiri de groază, iar pe la mijlocul vieţii se interesa îndeosebi de inşi profund spec-

[1] *Oameni de ispravă*, roman-fluviu, frescă a societăţii franceze între anii 1908 şi 1933 datorată poetului, eseistului, dramaturgului şi romancierului francez Jules Romains (1885—1972). (N. trad.)

taculoşi în monomania lor. În *Surorile Makioka* Tanizaki se străduieşte să facă în aşa chip încît totul să trăiască în conformitate cu realitatea cea mai adevărată. Naturalismul său nu constă numai în prezentarea unor detalii banale şi neatrăgătoare, deşi cartea conţine o remarcabilă relatare, completă, a unui atac de dizenterie; acest naturalism trebuie văzut la Tanizaki prin prisma faptului că fiecărui moment dramatic îi urmează o relaxare firească, iar continua mişcare a vieţii nu se întrerupe prin finalurile capitolelor. Aici, în consecinţă, avem de-a face cu un adevărat roman-fluviu, cu o apă înceată şi tulbure ce se mişcă inevitabil şi fără vreun sens spre un sfîrşit care este al cărţii însăşi.

E greu să schiţezi măcar subiectul romanului, atît e de difuz şi de predispus divagărilor. Personajele principale sînt patru surori, iar cea mai importantă temă ce se poate izola este aceea a găsirii unui soţ pentru a treia dintre ele. Dar *Surorile Makioka* nu e un roman în care intriga să aibă vreo deosebită importanţă. E aici un efort al memoriei de a recrea ceea ce lui Tanizaki îi părea în 1947 a fi o lume dispărută. Avem în faţă o familie prosperă din Japonia anilor 1936—1941, iar Tanizaki recheamă prin sentimente profunde fiecare detaliu din viaţa personajelor, aşa cum vreun istoric roman ar fi făcut-o la cinci ani după căderea Romei sub barbari. În carte oamenii nu frecventează niciodată un „restaurant", ci vreun „grătar oriental" sau alt loc specific, iar cînd se duc la întîlnirea cu prietenii ori cu iubitele, aflăm pînă şi numărul autobuzului pe care-l iau. La început precizia relatării lui Tanizaki este de natură să ne stîrnească nedumerirea, fiindcă, obişnuiţi cum sîntem cu maniera proustiană de a introduce laitmotive vagi, menite să ne rămînă în minte pînă în momentul completei lor elaborări, vom considera că trebuie să existe vreo raţiune pentru care, de exemplu, doctorului Kushida i se face cu atîta grijă portretul unui ins repezit şi lipsit de stăpînire. Poate va urma, să zicem, o clipă în care aceste trăsături ale doctorului vor fi focarul unei scene importante, însă făcînd asemenea presupuneri greşim. Tanizaki îl consideră pe doctor repezit fiindcă el *este* repezit, şi atît. Cînd în alte romane oamenii se îmbolnăvesc, e foarte probabil ca ei să şi moară, însă în *Surorile Makioka* cei ce se îmbolnăvesc se vor simţi de obicei mai bine după cîteva zile petrecute în pat. Efectul

acestui realism, la capătul celor 1400 de pagini ale romanului, este copleşitor. Ne simţim în aşa fel de parcă am fi trăit şi noi în familia respectivă şi avem convingerea că am recunoaşte fără ezitare pe oricare dintre membrii ei, dacă i-am reîntîlni. Nu afirm că vom cunoaşte în profunzime caracterul eroilor din acest roman. De la Tanizaki nu aflăm ce gîndesc ei cu adevărat, mai mult decît am fi aflat noi înşine dacă am fi trăit în aceeaşi casă. Dacă într-o împrejurare tristă cineva zîmbeşte, putem deduce că simte totuşi altceva, însă Tanizaki nu ne spune niciodată că inima eroinei stătea gata să se frîngă. Mai mult decît din orice altă scriere, din aceasta ne pîndeşte simţămîntul că în spatele japonezilor ar putea fi un vid al emoţiei. Autorul nu ne ascunde nimic — nici marca pastei de dinţi pe care o folosesc, nici cît de des se duc la toaletă — dar cînd iubitul celei de-a patra surori moare, deci cineva pentru care ea a fost pregătită să sacrifice totul, n-avem nici cel mai mic indiciu despre ceea ce simte femeia. Ne putem încheia şirul ipotezelor presupunînd că, de fapt, ea nu simte nimic.

E posibil ca maniera romanului *Surorile Makioka* să nu placă multor cititori europeni, dar e exclus să nu ne impresioneze marile linii de forţă în lungul cărora Tanizaki şi-a conceput naraţiunea. Poate că literatura japoneză, aşa cum o arată acest roman, intră într-o etapă nouă, cînd influenţa europeană se absoarbe în cele din urmă în tradiţia autohtonă şi se dezvoltă tehnici cu care încă nu ne-am obişnuit. În privinţa nivelului de realizare artistică, scriitorii japonezi pot sta acum alături de cei ai oricărei ţări, şi pentru că există probabilitatea evidentă ca acest nivel să crească în continuare, se poate prea bine întîmpla ca Japonia, care a produs *Povestea lui Genji*, teatrul *nō* şi alte lucrări de o frumuseţe remarcabilă, să mai adauge titluri la acest mic grup de opere nemuritoare ce aparţin nu doar unei ţări, ci întregii lumi.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Lucrări generale

Aston, W.G., *A History of Japanese Literature*, Londra, 1899
Florenz, Karl, *Geschichte der japanischen Litteratur*, Leipzig, 1906
Revon, Michel, *Anthologie de la littérature japonaise*, Paris, 1910
Sansom, G.B., *Japan: A Short Cultural History*, Londra, 1931
Sansom, G.B., *The Western World and Japan*, Londra, 1950

Poezia

Bonneau, Georges, *Anthologie de la poésie japonaise*, Paris, 1935
Chamberlain, H.G., *The Classical Poetry of the Japanese*, Londra, 1880
Henderson, H.G., *The Bamboo Broom*, Boston, 1934
Manyōshū, ediția Nippon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo, 1940
Miyamori Asatarō, *Antholigy of Haiku*, Tokyo, 1932
Miyamori Asatarō, *Masterpieces of Japanese Poetry*, Tokyo, 1936
Waley, Arthur, *Japanese Poetry*, Oxford, 1919

Teatrul

Bowers, Faubion, *The Japanese Theatre*, New York, 1952
Iacovleff, A. și Elisséeff, S., *Le théâtre japonais*, Paris, 1933
Keene, Donald, *The Battles of Coxinga*, Londra, 1951
Peri, Noel, *Cinq Nō*, Paris, 1921
Waley, Arthur, *The Nō Plays of Japan*, Grove Press, New York, 1953

Romane şi alte genuri de proză

Omori A.S. şi Doi K., *Diaries of Court Ladies*, Tokyo, 1935
Porter, W.N., *The Tosa Diary*, Londra, 1912
Sansom, G.B., *The Tsuredzure Gusa*, în *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol 39, Tokyo, 1911
Waley, Arthur, *The Pillow-book of Sei Shōnagon*, New York, 1953
Waley, Arthur, *The Real Tripitaka*, Londra, 1952
Waley, Arthur, *The Tale of Genji* (trad. engl.), Londra, 1935

Literatura japoneză modernă şi Occidentul

Elisséev, Serge, *Neuf nouvelles japonaises*, Paris, 1924
Futabatei Shimei, *An adopted Husband*, New York, 1919
Hino Ashihei, *War and Soldier*, Londra, 1940
Hughes, Glenn, *Imagism and the Imagists*, Stanford, 1931
Matsuo H. şi Steinilber-Oberlin, *Antologie des poètes japonais contemporains*, Paris, 1939
Natsume Sōseki, *Botchan*, Tokyo, 1924
Natsume Sōseki, *La porte*, Paris, 1927
Yeats, W.B. şi Pound, Ezra, *Certain Nobles Plays of Japan*, Dundrum, 1916

COMPENDIU DE LITERATURĂ JAPONEZĂ

de Sumiya Haruya

Termenul de *literatură clasică* denumește în Japonia literatura scrisă începînd cu secolul al VIII-lea și pînă în cel de-al treilea sfert al secolului al XIX-lea. Lucrările sînt compuse, în perioada amintită, în așa-numitul stil literar, cu alte cuvinte într-o limbă arhaică, apropiată de limbajul vorbit al secolului al XI-lea. Nici sintaxa și nici vocabularul de bază nu diferă prea mult de vocabularul și sintaxa limbii vorbite azi, însă, din pricina unor forme gramaticale și ortografice deosebite, scrierile vechi se citesc cu destulă greutate. Literatura clasică se împarte în patru perioade, primele două fiind prelungiri ale Antichității, iar ultimele incluzînd literatura medievală și premodernă.

1. Perioada Nara acoperă secolul al VIII-lea și a fost denumită astfel după localitatea unde dinastia consolidată și-a stabilit noua capitală. Două texte importante au fost redactate în acest timp: *Kojiki* și *Manyōshū*.

Kojiki (Mărturia lucrurilor din vechime) e prima carte scrisă în limba japoneză. Din poruncă împărătească, Hieda no Are a învățat pe dinafară informațiile cuprinse în arhive și tradițiile orale păstrate de familia domnitoare și de alte clanuri. Relatarea povestitoarei de profesie a fost apoi înregistrată de Ō no Yasumaro într-o carte terminată în anul 712. Yasumaro descrie pe larg în prefață ce dificultăți a întîmpinat în încercarea lui de a nota sunetul japonez cu ajutorul ideogramei chineze. *Kojiki* e o antologie compusă

din mituri, legende, cîntece, genealogii ale clanurilor şi relatări ale unor evenimente mai vechi sau mai noi. Deoarece cartea a fost concepută în ideea de a servi interesele familiei imperiale, istoria şi miturile sînt modificate în acest sens. Volumul se citeşte greu, astfel că a rămas multă vreme în umbră, pînă la apariţia — în secolul al XVIII-lea — a studiului lui Motoori Norinaga, care a văzut aici expresia supremă a principiului naţiunii japoneze. Dintre multele mituri şi legende incluse, de o mare popularitate se bucură legenda unui erou tragic, prinţul Yamato Takeru. *Kojiki* conţine cîteva zeci de cîntece compuse încă înainte de a se fi fixat forma cunoscută a poeziei. De pildă, Yamato Takeru cînta astfel, în ultimele clipe ale vieţii lui:

Inochi no matakemu hito wa tatamikomo Heguri no yama no kumakashi ga ha o uzu ni sase sono ko

Cei ce rămîn cu viaţa neatinsă frunză de fag din muntele Heguri împletească-şi în păr, dragii mei!

Manyōshū (Culegere de zece mii de file, sau *Culegere din toate generaţiile)* s-a compilat imediat după anul 759, în douăzeci de volume. Lucrarea conţine peste 4400 de poezii, culese — pe parcursul a 450 de ani — din capitală şi din restul ţării. Ele sînt scrise de împăraţi, curteni, soldaţi şi ţărani. Ca figuri de prim-plan se remarcă „binecuvîntatul poet" Kakinomoto no Hitomaro şi Yamabe no Akahito, după care vin domnişoara Nukata no Ōkimi, Takechi no Kurohito, prinţul Ōtsu no Miko, Ōtomo no Tabito, Yamanoue no Okura, Takahashi Mushimaro şi Ōtomo no Yakamochi. Se consideră că Yakamochi a jucat principalul rol în redactarea antologiei. Poeziile sînt expresia unei emoţii autentice, într-un stil sobru, fără multe ornamente. Frumuseţea culegerii *Manyōshū* dăinuie peste timp, făcînd inima omenească să vibreze şi azi, pretutindeni unde lucrarea ajunge să fie cunoscută.

Forma fixă de poezie japoneză poate fi localizată cu precizie în *Manyōshū*. Din totalitatea poeziilor, 4200 sînt *tanka*, scurte cîntece de 31 de silabe aşezate în cinci versuri, după schema: 5, 7, 5, 7, 7 silabe. Forma aceasta a rămas forma preferată în literatura japoneză de-a lungul multor secole, fiind foarte productivă şi astăzi. Cu timpul, alte

forme au pierit, bunăoară *chōka* (cîntecul lung), specie importantă odinioară şi constînd într-o repetare nelimitată a versurilor de 5 şi 7 silabe, pentru ca la sfîrşitul piesei să mai apară un vers de 7. *Manyōshū* conţine vreo 260 de poezii *chōka*. „Binecuvîntatul poet" Hitomaro era un maestru al acestei forme ce putea avea un caracter epic sau filozofic, însă se consideră în general integrată genului liric, ca şi *tanka*.

sasa no ha wa	Frunze de bambus
miyama mo sayani	foşnesc
sawagedomo	pe-ntreg muntele —
ware wa imo omou	mă gîndesc la iubită deşi
wakare kinureba	abia m-am despărţit de ea.

Această *tanka* e una din cele două *hanka* (cîntec anexat) ce fac parte dintr-un poem *chōka* scris de Hitomaro la plecarea sa din regiunea Iwami. Apariţia frecventă a silabei *sa* evocă foşnetul frunzelor, asociat tristeţii călătorului, pe care vine s-o întărească aici repetarea insistentă a silabei *wa*. Aliteraţia, procedeu mai mult întîmplător în poezia japoneză, este de un mare efect în acest caz.

Prinţul Ōtsu no Miko scria excelent şi poezie chineză. Adorat de mulţi, învinuit însă la un moment dat de răzvrătire (nu se ştie dacă nu cumva era o înscenare), a fost executat lîngă lacul Iware, la vîrsta de 24 de ani. În *Manyōshū* găsim că la moartea sa prinţul Ōtsu ar fi spus:

momozutau	În lacul cel sfînt
Iware no ike ni	Iware
naku kamo o	cîntă păsări de baltă,
kyoo nomi mite ya	azi le mai văd
kumogakurinamu	şi-o să mă pierd în nori.

Păsările pomenite de poet erau renumite pentru afecţiunea pe care şi-o purtau reciproc. După *Nihonshoki* (prima cronică oficială redactată în chineză cam în acelaşi timp cu *Kojiki*), prinţesa Yamabe, auzind vestea, a alergat desculţă spre locul execuţiei şi s-a sinucis îndată după ce i-a fost omorît soţul. *Manyōshū* oglindeşte numeroase întîmplări dramatice din zilele formării statului japonez antic.

2 În anul 794 s-a construit în *Kyōto* palatul Heian, unde a înflorit *literatura dinastică*, apogeu al culturii Japoniei antice. Cuvîntul *heian* înseamnă „pace" şi a denumit perioada ce include secolele IX — XII.

Anii imediat următori culegerii *Manyōshū* sînt ani de reflux pentru spiritul japonez. Capitala a fost concepută după modelul chinezesc oferit de dinastia Tang, model preluat de altfel pentru toate instituţiile administrative şi culturale. După aproape un secol însă, ministrul Sugawara no Michizane aprecia că Japonia învăţase de la China tot ce trebuia să înveţe, aşa că nu şi-a mai trimis emisarii, în acest scop, în împărăţia vecină. Literatura japoneză cunoaşte imediat un nou avînt, producînd un alt mare monument literar, *Kokin Waka shū (Colecţie de cîntece vechi şi noi)*, care datează din anul 905.

Kokin e o antologie alcătuită din aproape 1100 de poezii, în marea lor majoritate *tanka*. Versurile incluse aici sînt realizate cu mai multă fineţe decît cele din *Manyōshū*, însă fără forţa acestora. În comparaţie cu culegerea discutată mai sus, frumuseţea poeziilor din *Kokin* pare cumva mai feminină. Ceea ce nu trebuie să surprindă, în fond, fiindcă „literatura dinastică" era dominată de femei, era o literatură a doamnelor de la curte. *Genji monogatari* şi *Makura no sōshi*, două capodopere ce exprimă spiritualitatea şi sensibilitatea japoneză, au fost scrise de femei: Murasaki Shikibu şi, respectiv, Sei Shōnagon. Aproape toate operele în proză sînt datorate unor femei scriitoare, şi asta într-o perioadă denumită ulterior epoca *romanelor*. Nu e cazul să mai insistăm asupra *Poveştii lui Genji* (1010?), deoarece Donald Keene i-a consacrat destule pagini în capitolul III al cărţii sale. Fără îndoială, este lucrarea clasică cea mai apreciată din literatura japoneză, alături de *Manyōshū*.

Şi înaintea romanului *Genji monogatari* au existat întinse lucrări în proză. *Taketori monogatari*, scris la sfîrşitul secolului al IX-lea, e numit de către eroul din *Genji* „strămoşul dintîi al romanelor". Au urmat *Ise monogatari*, *Yamato monogatari*, *Utsuho monogatari* (acesta din urmă chiar mai voluminos decît *Genji*), *Ochikubo monogatari* şi alte cîteva romane, astăzi pierdute. După cartea Doamnei Murasaki: *Eiga monogatari*, *Sagoromo monogatari*, *Hamamatsu Chūnagon monogatari* etc., toate trecînd drept lucrări epigonice, profund

îndatorate scrierii despre Genji. *Tsutsumi Chūnagon monogatari* e o culegere de texte mai scurte, de factură realistă, pe care istoricii literari o plasează la originea nuvelei moderne.

Eseul *(zuihitsu)* a cunoscut o evoluție specifică în Japonia. *Makura no sōshi (Însemnări de căpătîi)* a fost scrisă de Sei Shōnagon în jurul anului 1000. Însumînd aproape trei sute de pasaje scurte, ea e prima și cea mai importantă lucrare de acest gen. Dotată cu o inteligență sclipitoare, autoarea face ca volumul să conțină din abundență observații vii și interesante, reflectînd sensibilitate estetică și intelectuală, în timp ce *Genji* stîrnește emoții mai profunde și are intuiția destinului uman. Cele două scrieri, de mare valoare fiecare pentru tradiția literaturii japoneze, se reliefează una în raport cu cealaltă prin contrast. *Makura no sōshi* începe astfel:

„Primăvara, în zori. Încet, încet se crapă de ziuă. Deasupra crestelor, cerul se luminează slab, nori purpurii se preling în fîșii subțiratice. [. . .]

Vara, noaptea. Nu numai nopțile cu lună plină au farmec, ci și întunericul beznă, cînd licuricii își întretaie calea în zbor. Interesant, pîlpîind trec, și abia unul-doi. Interesantă-i și ploaia."

Jurnalul (*nikki*) e un gen asemănător eseului. Nu conține neapărat date, ci mai degrabă o poveste autobiografică. Primul jurnal cunoscut este *Tosa nikki (Jurnalul de la Tosa)*, scris de Ki no Tsurayuki în anul 935. În *Kagerō no nikki (Jurnalul efemerelor)*, lucrare din a doua jumătate a secolului al IX-lea, o soție de dregător, renumită poetă, vorbește despre decepția sa în dragoste, despre speranța într-un viitor mai luminos pentru fiul ei, despre singurătatea bătrîneții. Această lucrare a avut o mare influență asupra scriitoarelor de atunci. Apărut pe la anul 1000, *Jurnalul doamnei Izumi* mărturisește o pasionată iubire pentru un tînăr prinț, vreme de zece luni, pînă la moartea prematură a iubitului. Elementul central al lucrării îl constituie și aici poeziile schimbate între îndrăgostiți, mai ales că Izumi Shikibu este una din cele mai renumite poetese japoneze.

În perioada Heian s-au alcătuit, de asemenea, colecții de legende religioase și de povești străvechi, adunate de

cărturari sau de bonzi. *Konjaku monogatari (Povești de azi și de demult)* include, pe la începutul secolului al XII-lea, în 31 de volume, peste o mie de legende, povești și basme, inclusiv de proveniență indiană și chineză. În poveștile străvechi, care sînt cele mai interesante, găsim consemnate și diverse aspecte ale vieții oamenilor din epoca de trecere spre Evul Mediu.

3 Literatura medievală a Japoniei cuprinde perioadele Kamakura și Muromachi și se întinde din anul 1186 pînă în 1603. Numit șogun pe la sfîrșitul secolului al XII-lea, Minamoto no Yoritomo l-a deposedat pe împărat de puterea efectivă, exercitînd-o el însuși, împreună cu guvernul său militar din Kamakura. I-a urmat guvernul Muromachi. Prăbușirea orînduirii Antichității provocase o violentă schimbare, afectînd nu numai viața socială, ci și cultura și limba. Pătura nou ridicată, a samurailor, reprezintă în viața de atunci a țării atitudinea realistă, ei sînt oamenii faptelor, însă în lumea literelor curtea din Kyōto își mai păstra încă autoritatea.

Grandioasa epopee care cîntă cu o vădită simpatie căderea aristocrației, *Heike monogatari*, e cea mai frumoasă dintre *gunki monogatari*, povestirile de război. A fost scrisă în cursul primului sfert al secolului al XIII-lea, cîntată apoi de trubaduri — bonzi acompaniindu-se cu *biwa*, un instrument muzical asemănător chitarei — prin toată țara. Lucrarea se remarcă printr-o mare tensiune. O altă capodoperă a genului, *Taiheiki (Cronica păcii celei mari)*, descrie bătăliile din secolul al XIV-lea provocate de dorința împăratului de a-și recupera puterea pierdută. Nu mai există aici atîta poezie ca în *Heike monogatari*, însă lumea se analizează cu mai mult simț critic. Pentru cititor e limpede că politica aventuristă de disputare a puterii nemulțumește poporul. *Taiheiki* devine astfel o scriere remarcabilă pentru accentele sale critice.

În domeniul poeziei, *Shinkokin Waka shū (Altă culegere de cîntece vechi și noi*, 1205 e.n.) este o antologie de primă importanță pentru întîlnirea unei anume estetici bazate pe simbol cu o retorică rafinată. Fujiwara no Toshinari, Fujiwara no Sadaie, abatele Saigyō și Minamoto no Sanetomo sînt maeștrii care reprezintă epoca. Cît privește importanța

avută de specia *renga* (dialogul poetic) în viața literară a vremii, ea a fost analizată în detaliu de Donald Keene.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, e de semnalat o primă influență a Occidentului, realizată prin misionarii catolici (iezuiți) din Portugalia, care, după ce reușesc în scurt timp să convertească la religia lor cîteva sute de mii de japonezi, publică în limba japoneză legendele sfinților și *Fabulele lui Esop*. Influența a încetat însă brusc, din cauza reprimării sîngeroase care la începutul secolului al XVII-lea a făcut zeci de mii de martiri.

Nu mai erau la modă, în literatura medievală, romanele de felul lui *Genji monogatari*. Au apărut în schimb nuvele și basme cu caracter popular, numite *otogi sōshi*. Genul era mai mult sau mai puțin infantil, dar pregătea înflorirea prozei din perioada următoare. În domeniul eseului, două lucrări sînt absolut remarcabile: *Hōjōki* de Kamo no Chōmei (1155—1216) și *Tsurezuregusa* de abatele Kenkō (1283?—1352?). Chōmei a trăit în ani bîntuiți de războaie și de catastrofe naturale, fapt care își pune amprenta și pe scrisul său. Lucrarea începe așa: „Curgerea rîului nu se-ntrerupe și totuși apa nu-i apa de ieri. Spuma pe apa oprită, cînd dispare, cînd apare, nu stă o clipă măcar. La fel e cu oamenii, la fel locuințele-n lume." Autorul și-a dus viața, ca un pustnic, într-un *hōjō*, adăpost mizerabil, de unde și titlul scrierii sale. *Tsurezuregusa* se înscrie în tradiția lui *Makura no sōshi*, iar materialul său e grupat pe subiecte: contemplații ale naturii, observații despre lume și viață, povești episodice, texte moralizatoare etc. Abatele Kenkō cunoștea bine cultura orientală și era servit, în exprimarea unui mod de gîndire tipic japonez, de un stil excelent.

În secolul al XIV-lea, Kannami și fiul său, Zeami, au perfecționat formula teatrului *nō*, spectacol muzical și simbolic care își prelungește pînă astăzi textele și modul de punere în scenă, fără modificări. Zeami este și un autor de studii sistematice privitoare la dramaturgie. Un studiu de felul lui *Kadensho* n-a apărut în Europa înainte de secolul al XIX-lea.

4 Literatura premodernă s-a dezvoltat în Japonia în perioada Edo (1603—1867), epocă începută prin instaurarea guvernului militar al șogunului Tokugawa din Edo (viitorul

Tokyo) şi prin ruperea tuturor legăturilor ţării cu străinătatea, exceptînd China şi comerţul olandezilor, strict controlat. Vreme de vreo trei secole, Japonia s-a bucurat de pace şi şi-a dezvoltat intens cultura proprie.

În condiţii istorice dificile, parcurse anterior, cercul de curteni ai împăratului a reuşit totuşi să păstreze cultura tradiţională şi vechea autoritate simbolică. Templele budiste erau centre ale educaţiei şi ale instruirii ştiinţifice după model indian şi chinez. Pătura conducătoare, de samurai, se preocupa — în afara antrenamentului militar devenit din ce în ce mai inutil şi, în consecinţă, neglijat — de doctrina confuciană, ajunsă principiu spiritual al regimului feudal. O dezvoltare economică nemaiîntîlnită în secolele dinainte a favorizat înflorirea aşa-zisei „culturi orăşeneşti". O pătură de negustori, în continuă ascensiune şi care vor face din oraşul Osaka centrul comercial al ţării, însufleţeşte şi sprijină literatura premodernă a Japoniei. În a doua jumătate a perioadei, capitala politică Edo a devenit şi capitală culturală. Cu cei aproximativ un milion de locuitori pe care îi avea în secolul al XVIII-lea, Edo era încă de pe atunci cel mai mare oraş din lume.

Remarcăm trei fenomene importante în literatura premodernă. În primul rînd, Matsuo Bashō (1644—1694) a perfecţionat *haikai renga* (noua formă de *renga* medievală) şi, în acelaşi timp, a făcut din *hokku* — primul grup de versuri al dialogului poetic — un gen independent, cunoscut acum sub numele de *haiku*. În legătură cu acestea, textul lui Donald Keene poate servi drept material de referinţă.

Un alt eveniment era apariţia unor noi forme teatrale, şi anume *bunraku* şi *kabuki*. Autorul cel mai renumit care s-a exprimat în teatrul de păpuşi *(bunraku)* a fost Chikamatsu Monzaemon (1653—1724), căruia Keene îi aduce omagiul cuvenit, analizîndu-l cu toată atenţia. Alţi autori importanţi erau Takeda Izumo (1691—1756) şi Namiki Sōsuke (1695—1751), coautori ai lucrării *Kanadehon Chūshingura (Cei 47 de samurai)*, Tsuruya Nanboku (1755—1829) cu *Yotsuya Kwaidan* (drama unei femei nefericite care devine stafie) şi Kawatake Mokuami (1816—1893) cu *Shiranami Gonin otoko (Cei cinci hoţi)*. *Bunraku* şi *kabuki* au devenit spectacolele poporului atunci cînd *nō* părea să nu mai intereseze decît elitele.

Al treilea fenomen din literatura premodernă, şi încă unul foarte semnificativ, l-a constituit evoluţia prozei şi diversificarea ei în numeroase genuri. El nu poate fi străin de îmbogăţirea şi accesul la cultură al orăşenilor, prozaici din fire, şi nici de extinderea tiparului.

Ihara Saikaku (1642—1693) s-a instalat în fruntea genului *ukiyo zōshi* (cartea lumii), nuvela realistă. Şi-a cîştigat faima cu *kōshoku mono* (lucrări erotice) precum *Kōshoku Ichidai otoko (Viaţa unui bărbat îndrăgostit), Kōshoku Ichidai onna (Viaţa unei femei îndrăgostite)* şi *Kōshoku gonin onna (Cinci femei îndrăgostite)*. A mai scris *buke mono* (lucrări despre samurai), de pildă *Budō denraiki (Calea samuraiului)*, şi *chōnin mono* (lucrări despre orăşeni): *Nippon eitaigura (Tezaurul familial japonez), Seken munesanyo (Socoteli pentru a trăi în lume)* şi altele. Saikaku e considerat cel mai mare prozator după Murasaki Shikibu.

După Saikaku, *ukiyo zōshi* a avut parte de o mare răspîndire, însă genul s-a şi vulgarizat printr-o exploatare comercială lipsită de scrupule. A apărut apoi *yomihon* (în traducere literală: carte de lectură), un gen mai cult, care acordă o mai mare importanţă elementului de ficţiune. *Ugetsu monogatari (Povestea lunii înnorate)* de Ueda Akinari (1743—1809) e o capodoperă conţinînd nuvele scrise într-un stil ales, remarcabile şi prin umorul lor. Bakin (1767—1848) a scris un roman imens, *Nansō Satomi hakkenden (Istoria celor opt „cîini" din Satomi)*, lucrare a cărei intrigă o constituie restauraţia unei familii feudale. Literatura lui Bakin este de o rară imaginaţie, chiar dacă criticii moderni, inclusiv Donald Keene, regretă moralismul exagerat al autorului.

Pe vremea lui Bakin au mai apărut şi alte genuri în proză. Tamenaga Shunsui (1789—1845) scria *ninjōbon*, proză ce surprinde moravuri şi comportamente erotice. Jippensha Ikku (1765—1831) şi Shikitei Sanba (1776—1822) sînt renumiţi pentru *kokkeibon*, literatură umoristică.

Treptat s-a conturat *kokugaku* — studiul pozitivist al literaturii clasice şi al spiritului tradiţional. Studii de primă importanţă sînt cele despre *Manyōshū* de Kamo no Mabuchi (1697—1769) şi cele despre *Kojiki* şi *Genji monogatari*, semnate de Motoori Norinaga (1703—1801). Norinaga a

formulat şi o teorie asupra lui *mono no aware* (estetica emoţiei) ce domină, pretinde el, literatura japoneză.

5 Odată cu restauraţia Meiji din anul 1868, Japonia a pornit pe lunga şi dificila cale a modernizării, după modelul civilizaţiei europene.

Perioada modernă curpinde trei generaţii de împăraţi, şi anume: Meiji (1868—1912), Taishō (1912—1926) şi Shōwa (din 1926 încoace). De obicei, japonezii împart istoria literaturii moderne pornind de la aceste repere, astfel că termenul de „literatură contemporană" e folosit uneori ca sinonim al literaturii epocii Shōwa; lucru nu tocmai potrivit, deoarece, în ansamblul ei, epoca Shōwa nu reprezintă un fenomen cultural unitar. Finalul celui de al doilea război mondial a produs un efect asemănător cu cel pe care l-a avut, la timpul său, Restauraţia Meiji. O împărţire mai bună a literaturii moderne ar fi următoarea: I literatura de la sfîrşitul secolului al XIX-lea; II literatura primei jumătăţi a secolului al XX-lea; III literatura în a doua jumătate a secolului al XX-lea, aceasta din urmă fiind literatura de după război şi acoperind perioada contemporană.

Stilistic, literatura japoneză modernă se caracterizează prin adoptarea stilului colocvial, adică e scrisă în limba japoneză contemporană. Din punctul de vedere al metodei, ea e marcată de o încercare de abordare a realismului european, în sensul celui practicat de Émile Zola.

Un studiu şi un roman au anunţat noua etapă a literaturii. Tsubouchi Shōyō (1859—1935), traducător din Shakespeare, a pledat pentru realism în *Shōsetsu shinzui (Esenţa romanului)*, lucrare publicată în 1885. Futabatei Shimei (1864—1909) şi-a publicat apoi romanul *Ukigumo (Nor în derivă*, 1887—1889), scris în stilul colocvial. După multe şovăiri, stilul acesta va cuceri definitiv proza japoneză, prin anul 1900. Iar realismul, evoluat pe o cale particulară, va deveni curentul principal din proza şi teatrul secolului nostru.

Cenaclul *Kenyūsha*, avîndu-l în frunte pe Ozaki Kōyō (1867—1903), conducea lumea literară la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Kōyō a adoptat metoda realistă şi stilul colocvial în *Ninin bikuni irozange (Confesiunile amoroase a două călugăriţe*, 1889) şi *Kyara makura (Perna înmiresmată*, 1890), însă în ceea ce priveşte temele sale, ele dovedeau

o continuare firească a perioadei Edo. Ultimul său roman, *Konjiki Yasha (Demonul auriu, 1897)*, scris în stilul literar, reflectă fenomene generate de capitalism şi s-a bucurat de o mare popularitate. Kōyō rămîne un realist superficial, pe cînd Kōda Rohan (1867—1947) este în esenţă un idealist. A debutat cu nuvela *Fūryūbutsu (Fermecătorul Buda)*, în 1889, fantezie despre puritatea dragostei. Dulgherul Jūbei, eroul nuvelei *Gojū no tō (Pagoda, 1891)*, îşi neglijează interesele materiale, respinge sfaturile binefăcătorului său şi construieşte de unul singur o pagodă, acţiune ce exprimă, pentru autor, pasiunea obsesivă pentru arta purtînd însemnele eternităţii.

O prozatoare decedată prematur, Higuchi Ichiyō (1872—1896), şi-a manifestat simpatia pentru femeile de condiţie socială modestă. Originalele ei nuvele *Ōtsugomori (Ultima zi a anului*, 1894), *Takekurabe (Creştere*, 1895), *Nigorie (Drojdia*, 1896) şi *Jūsanya (A treisprezecea noapte*, 1896) trezesc întotdeauna emoţia celui care le citeşte. Ichiyō făcea parte din cenaclul *Bungakukai* (Lumea literară), grupare animatoare a perioadei romantismului.

Romantismul a pătruns în Japonia prin scrierile lui Mori Ōgai (1862—1922). Nuvela sa *Maihime (Dansatoarea*, 1890) relatează o poveste de dragoste între un tînăr japonez şi o dansatoare germană. Pe planul ideilor, el l-a atacat pe Tsubouchi Shōyō, criticîndu-i lipsa de ideal. Teoreticianul militant al romantismului a fost însă Kitamura Tōkoku (1868—1894). El pleda pentru noblețea iubirii, pentru eliberarea de morala feudală şi pentru mişcarea pacifistă. S-a sinucis, neputînd rezolva contradicţiile dintre idealul său şi realitatea socială. Colegii lui de la *Bungakukai*, Shimazaki Tōson (1872—1943), Ueda Bin (1874—1916) şi Tayama Katai (1871—1930) erau influenţaţi de romantismul european şi de spiritul creştinismului protestant.

Tōson şi Katai au debutat ca poeţi de *shintaishi*, poezie de tip nou. *Shintaishi* se bazează tot pe alternarea versurilor de 7 şi 5 silabe, însă în cadrul acestei poezii numărul de versuri nu e fix, ceea ce permite dezvoltarea deplină a noilor idei poetice. Tōson a cîntat tinereţea şi trezirea conştiinţei, a eului. Culegerea *Wakana shū (Muguri tineri*, 1897) este un splendid monument de *shintaishi*, exprimînd un nou lirism. Poetul proclamă în prefaţă: „A sosit în sfîrşit vremea

noii poezii! Este ca şi cum s-ar ivi o dimineaţă frumoasă. Imaginaţia vie s-a trezit dintr-un somn îndelungat şi împodobeşte limba poporului. „*Wakana shū* anunţa de fapt spiritul vremii şi naşterea noii poezii. Poemul *Hatsukoi (Prima dragoste)* începea astfel:

Mada agesomeshi maegami no
ringo no moto ni mieshi toki
mae ni sashitaru hanagushi no
hana aru kimi to omoikeri.

Cînd pe sub meri ţi-am zărit
părul adus peste frunte,
mi-ai părut înflorită
ca pieptănul cu flori, prins în păr.

Tsuchii Bansui (1871—1952), autorul volumului *Tenchi yūjō (Cerul şi pămîntul au inimă*, 1899), merge pe aceeaşi linie cu Tōson, cultivînd forma *shintaishi* cu rezultate remarcabile. Poezia sa are vigoare şi o măreţie bărbătească.

Renovatorul poeziei tradiţionale cu formă fixă a fost Masaoka Shiki -(1867—1902). În studiile intitulate *Haikai taiyō (Esenţa haikai-ului*, 1895) şi *Haijin Buson (Buson poet de haiku*, 1897), el a răsturnat imaginea tradiţională a genului. *Shiki* are ambiţia de a reînvia în *haiku* forma străveche şi a-i da o valoare artistică nouă. Aşa s-a născut *haiku*-ul modern. Mai tîrziu s-a apucat să reformeze genul, *tanka*. În *Utayomi ni atauru sho (Scrisori către poeţii de tanka*, 1898) a spulberat şi ideile preconcepute, fixate de-a lungul timpului în legătură cu poezia *tanka*, remodelînd-o pe aceasta din urmă după exemplele din *Manyōshū*. Shiki este deci autorul a două mari acţiuni reformatoare pe care le-a dus la bun sfîrşit în ultimii şapte ani ai vieţii, ţintuit la pat de o boală chinuitoare. N-a avut nici un rival în domeniul *haiku*-ului, însă în *tanka*, spre deosebire de realismul său, Yosano Tekkan (1873—1935) a insuflat spiritul noului romantism, cultivat de revista „Myōjō („Luceafărul") care de altfel a şi strîns în jurul ei mulţi poeţi noi.

În ce priveşte proza, existau scriitori de tendinţă romantică şi în afara cenaclului *Bungakukai;* Takayama Chogyū (1871—1902) cu nuvela istorică *Takiguchi nyūdō*, Izumi

Kyōka (1873—1939), autorul lui *Kōya hijiri (Călugărul din Kōya*, 1900) și al multor nuvele, Tokutomi Roka (1868—1927) cu romanul de dragoste *Hototogisu (Cucul*, 1898), Kunikida Doppo (1871—1908) cu povestirile din culegerea *Musashino* (1901). Romantismul practicat în jurul anului 1900 era un curent sănătos, animat de speranțele puse într-o nouă civilizație.

6 După victoriile obținute în războaiele japono-chinez (1895) și japono-rus (1905), capitalismul japonez a luat un mare avînd, iar regimul militar s-a întărit. În același timp, contradicțiile sociale se agravează. Literatura naturalistă se va face ecoul lor. Naturalismul japonez a jucat în literatura țării un rol asemănător cu al romantismului în Europa. El pleda pentru libertate, adevăr, emanciparea omenirii, prin urmare se împotrivea convenționalului și autorităților tradiționale. Ca metodă de creație s-a adoptat un realism „științific", meticulos. În condițiile sociale ale vremii, lupta pentru idealul romantic nu se putea da în afara unei atitudini realiste, raționale. Este ceea ce au înțeles tinerii poeți și prozatori romantici, orientîndu-se spre maniera realistă a scriitorilor europeni, mai ales francezi: Émile Zola, Flaubert, Guy de Maupassant, frații Goncourt. Se consideră azi că odată cu romanul *Hakai* (*Jurămînt trădat*, 1906; în versiunea lui D. Keene: *Porunca încălcată*) de Shimazaki Tōson și cu nuvela *Futon (Salteaua*, 1907) de Tayama Katai naturalismul japonez s-a constituit pe deplin, ca un curent ce va domina literatura japoneză din deceniile următoare.

După *Hakai*, despre care Donald Keene vorbește detaliat, Tōson a scris romane ca: *Haru (Primăvara*, 1908), *Ie (Casa*, 1910), *Shinsei (Viață nouă*, 1918), în general lucrări cu un caracter autobiografic. Ultimul și cel mai mare roman al său, *Yoakemae (În zori*, 1929), e o capodoperă a romanului istoric, pentru al cărui personaj principal și-a ales figura propriului său tată.

Eroul nuvelei lui Katai, *Futon*, e autorul însuși. Fără nici o deghizare, ni se descrie viața amoroasă a unui prozator între două vîrste. Această uluitoare tentativă de autodezvăluire a șocat pur și simplu lumea literară. Apoi, scriitorul a tratat viața familiei sale în trilogia *Sei* (*Viața*, 1908), *Tsuma (Soția*, 1909) și *En (Legătură*, 1909). Lucrarea

lui Katai a influențat în mai mare măsură decît cea a lui Tōson spiritul epocii, contribuind la crearea specificului naturalismului japonez. Acest specific îl întîlnim perfect conturat la Tokuda Shūsei (1871—1943), autorul nuvelei *Kabi (Mucegaiul,* 1911) și al romanului *Arakure (Sălbatica,* 1915). Alți prozatori importanți ai naturalismului sînt Masamune Hakuchō (1879—1962) și Iwano Hōmei (1873—1920). Curînd naturalismul s-a izbit de realitatea unei societăți rămase în urmă, zidul pe care literatura nu-l va putea dobori, încît a alunecat treptat spre descrierea laturilor negative exclusiv. Nuvelele lui Katai constituie debutul unui gen de proză profund japonez, și anume *watakushi shōsetsu* (romanul eului), care descrie întîmplări mărunte din viața zilnică a autorului dispus să-și exprime pe această cale sentimentele și gîndurile. Nu se scrie neapărat la persoana întîi, însă principiul de bază al genului cere să se renunțe la orice lucru pe care autorul nu-l cunoaște prin experiență directă. Cu prețul sincerității, se ajunge așadar la o extremă a realismului. Însă *watakushi shōsetsu* e un gen care închide perspectiva, rezumîndu-se la o lume prea strîmtă, încît scopul romantic al naturalismului rămîne aici uitat.

În afara curentului principal al vremii se profilează opera unora dintre cei mai însemnați scriitori din prima jumătate a secolului al XX-lea. E vorba de Natsume Sōseki (1867—1916) și Mori Ōgai, pe care l-am mai pomenit în legătură cu începuturile romantismului în Japonia. Acestora nu le-a convenit tendința naturalistă, care se mulțumește cu descrierea aspectelor negative ale realității și neglijează idealul de frumusețe al artei.

Natsume Sōseki, bun cunoscător al literaturii engleze, autor de *haiku*-uri și de poezie chineză, a debutat în proză cu renumitul roman satiric *Wagahai wa neko de aru (Motanul are cuvîntul,* 1905). Situații umoristice apar și în nuvela *Botchan (Naivul,* 1906), unde un tînăr își manifestă cu îndrăzneală simțul dreptății. Remarcăm apoi tripticul de nuvele *Sanshirō* (1908), *Sorekara* (Și apoi...) (1909) și *Mon (Poarta,* 1910), urmate de *Kojin (Drumețul,* 1913), *Kokoro (Inima,* 1914) și de romanul autobiografic *Michikusa (Iarba de la marginea drumului,* 1915). Sōseki era preocupat de abordarea noii morale individualiste. Crescut și educat în buna tradiție japoneză, dar în același timp

cunoscînd în profunzime cultura Angliei, nu-l putea lăsa indiferent în creaţie confruntarea încordată dintre Orient şi Occident, problemă ce frămîntă şi pe scriitorii de astăzi. În ultimul său roman, *Meian (Lumina şi umbra)*, lucrare valoroasă în ciuda faptului că a rămas neterminată, unii critici cred că ar fi găsit idealul final al autorului, ideal decurgînd din filozofia Zen. Atitudinea estetică şi intenţia de rezolvare moralistă a conflictelor îl deosebesc pe Sōseki de naturalişti.

Mori Ōgai îşi considera scrisul un rezultat al „jocului", poziţie ce reprezintă prin ea însăşi o critică a atitudinii prea naive a naturaliştilor. Romanul *Seinen (Tînărul,* 1910*)* surprinde criza spirituală a unui tînăr scriitor care, dezamăgit de realităţile capitalei, hotărăşte să se dedice unei renaşteri a tradiţiei. *Gan (Gîsca sălbatică,* 1911*)* urmăreşte destinul unei femei pe la începutul epocii Meiji. Mai tîrziu, Ōgai a optat pentru formula romanului istoric, intenţionînd să reînvie spiritul samuraiului ca un protest la adresa decadenţei timpurilor moderne. *Abe ichizoku (Neamul Abe,* 1913*)* şi *Takasebune (Barca de pe rîul Takase,* 1916*)* sînt lucrări de acest gen. A mai scris biografiile unor istorici premoderni: *Shibue Chūsai* (1916), *Izawa Ranken* (1916) şi *Hōjō Katei* (1917), studii pozitiviste, dar în acelaşi timp excelente opere artistice.

Dacă Sōseki cunoştea cultura Angliei, Ōgai avea afinităţi cu spaţiul cultural al Franţei şi Germaniei. Amîndoi reprezintă în modul cel mai desăvîrşit spiritul vremii, iar lucrările lor îşi păstrează prospeţimea şi menţin treaz interesul cititorilor de azi.

7. Tendinţe diverse frămîntă peisajul literaturii începutului de secol, multe din ele apărînd ca răspuns la curentul naturalist. Una din aceste tendinţe este concretizată în şcoala *Subaru (Pleiada)*, grupare de scriitori activînd în jurul revistei cu acelaşi nume şi avînd drept scop cultivarea frumuseţii în formule moderne, fără nici o legătură cu realitatea sumbră. Pe aceştia, criticii îi numesc esteţi sau neoromantici. Nagai Kafū (1879—1959) a scris, la întoarcerea din străinătate, *America monogatari* (1908) şi *Fransu monogatari* (1909), făcînd cunoscută cititorului japonez frumuseţea decadentă a poeţilor din „fin de siècle". *Sumidagawa (Rîul Sumida,*

1909) conține nostalgia pentru viața plină de emoții din perioada Edo. Romanul *Udekurabe (Întrecere,* 1911) tratează lumea gheișelor, luînd atitudine critică față de cei puternici. Scrierea sa de cea mai mare complexitate este însă romanul *Bokutō kidan (Poveste bizară din Bokutō),* publicat în anul 1937. Tanizaki Junichirō (1886—1965) a debutat cu nuvela *Shisei (Tatuaj,* 1910) în care declara că „toți cei frumoși au fost puternici, iar cei urîți au fost slabi". A conceput chiar o estetică „demoniacă", promovînd și cultivînd în scrisul său, în mod sfidător, voluptatea senzuală. Pe linia aceasta se situează romanul *Chijin no ai (Dragostea unui idiot,* 1924). Mai tirziu își va schimba radical stilul. Nuvela *Shunkin shō (Fragmente despre Shunkin,* 1933) anunță lumea distinsă și de o frumusețe clasică pe care o vom întîlni în operele de maturitate ale autorului.

Școala umanitaristă, constituită pe lîngă revista „Shirakaba" („Mesteacănul", 1910—1923) a fost un alt puternic centru antinaturalist. Își manifesta simpatia față de Natsume Sōseki, fiind în același timp mai moralistă decît școala *Subaru.* Membrii cenaclului *Shirakaba* se gîndeau la idealul comun al omenirii, fără a suferi — cum s-a întîmplat cu Sōseki sau cu Ōgai — de obsesia antagonismului Orient-Occident. Mushanokōji Saneatsu (1885—1976), influențat de Tolstoi în tinerețe, a aprobat în faza de început a activității sale literare „individualismul sănătos", apoi s-a reîntors la Tolstoi. În regiunea Kyūshū a pus bazele unei comune idealiste, *Atarashiki mura* (Satul nou). Idealul și l-a numit „umanitarism" înțelegînd termenul ca pe un acord fericit între individ și umanitate. Nuvela *Omedetaki hito (Bonomul,* 1911), romanele *Kōfukumono (Om fericit,* 1919), *Yūjō (Prietenie,* 1919), *Shinri sensei (Profesorul Adevăr,* 1949), piesa *Aiyoku (Dorința,* 1926) și alte lucrări ale sale nu se îndepărtează de această concepție.

Shiga Naoya (1883—1971) trece drept cel mai important scriitor din *Shirakaba,* fiind chiar numit *„Zeul prozei".* Nuvelele *Abashiri made (Pînă la Abashiri,* 1910), *Ōtsu Junkichi* (1912), *Wakai (Împăcare,* 1917), *Kinosaki nite (La Kinosaki,* 1917) reflectă o sensibilitate acută și nu par deloc atinse de decadența modernistă. *Anyakōro (Drum prin întuneric,* vol. I în 1921, vol II în 1937) e un roman autobiografic. Lucrările lui Shiga Naoya alcătuiesc partea

cea mai bună a genului *watakushi shōsetsu*, însă autorul excelează și în nuvela de observație obiectivă, cum e *Kozō no kamisama (Îngerul păzitor al ucenicului*, 1920).

Arishima Takeo (1878—1923) a debutat cu romanul *Kain no matsuei (Descendentul lui Kain*, 1917), în care surprinde destinul tragic al unui țăran nevoit să trăiască aproape în sălbăticie pe cîmpia din Hokkaidō. Yōko, eroina din romanul *Aru onna (O femeie*, 1919) este o „femeie nouă" care încearcă să se ridice, atît cît îi stă în putință, împotriva relațiilor convenționale ale mediului social înconjurător. Arishima întruchipează perfect contradicția dintre idealul umanitarist al cenaclului *Shirakaba* și determinările sociale ale clasei din care făceau parte membrii săi, în general bine situați materialicește. De aici se nasc, firește, și limitele idealismului lor. Arishima și-a cedat din inițiativă proprie vasta moșie din Hokkaidō țăranilor clăcași. Nereușind nici el să-și rezolve acutele probleme de conștiință, a sfîrșit prin a se sinucide.

Opunîndu-se și ei naturalismului, însă prin inteligența lucidă și oarecum snoabă a clasei de mijloc, iar pe plan literar printr-o tehnică rafinată, scriitorii din jurul revistelor „Shinshicho" și „Mita bungaku" se reapropie de aspectele reale ale vieții, în pericol să fie înlăturate din scris de către esteți și idealiști. Apar deci în scenă neorealiștii sau neotehnicienii, ai căror principali reprezentanți sînt Akutagawa Ryūnosuke (1892—1927), Kikuchi Kan (1888—1948), Yamamoto Yūzō (1887—1974), Satō Haruo (1892—1964), Hirotsu Kazuo (1991—1968) și Kasai Zenzō (1887—1928).

Akutagawa și-a creat renumele printr-o serie de nuvele care își extrag subiectele din Japonia antică și medievală, pentru ca materialul să primească de fapt o semnificație modernă: *Rashōmon* (1915), *Hana (Nasul*, 1916), *Jigokuhen (Flăcările iadului*, 1918), *Yabu no naka (În tufiș*, 1922). A scris și nuvele cu subiect contemporan. Akutagawa e unul dintre autorii japonezi cei mai traduși, și încă de timpuriu, datorită stilului său rafinat, iar pe de altă parte datorită ironiei subtile și umorului plăcut, care stîrnesc interesul cititorilor europeni, în ciuda temelor deosebite abordate. Cu inteligența sa ascuțită, a întrevăzut ridicarea unei noi clase și nașterea unei mișcări noi, gata să-i nege

existența și literatura sa tipic mic-burgheză. Cuprins de o „vagă neliniște" și-a curmat zilele, iar două schițe postume, *Haguruma (Roata dințată)* și *Aru ahō no isshō (Viața unui idiot)* sînt pline de pesimism, de batjocură amară față de sine. Înfrîngerea simbolică a lui Akutagawa anunță o nouă epocă în literatura japoneză.

Kikuchi a debutat cu nuvele de o mare claritate și prospețime: *Tadanaokyō gyōjōki (Seniorul Tadanao,* 1918*)*, *Onshū no kanatani (Dincolo de răzbunare,* 1919*)*. A scris *Chichi kaeru (Întoarcerea tatălui,* 1917*)* și alte piese bune. *Shinju fujin (Doamna Perlă,* 1920*)* a creat un gen nou, romanul popular interesat de moravurile contemporane. Kikuchi și-a adus contribuția și la popularizarea literaturii, iar revista „Bungei shunjū" („Vremuri literare"), înființată de el, este astăzi o publicație de cultură generală cu cei mai mulți cititori, raportată la alte publicații de acest fel. Tot el a înființat în anul 1935 două importante premii literare pentru debutanți: Premiul Akutagawa pentru „literatura pură" și Premiul Naoki pentru încurajarea „literaturii de masă". Opoziția „literatură pură" — „literatură de masă" este un fenomen apărut în Japonia (care a lichidat analfabetismul în cursul secolului trecut) după anul 1910. Evident, literatura așa-zis populară are priză la public, însă mulți critici o ocolesc și preferă să discute creațiile cu un mai pronunțat caracter literar. Cele două premii înființate de Kikuchi rămîn și astăzi cele mai prestigioase dintre toate recompensele acordate literaturii în Japonia.

O altă tendință manifestată în literatura primei jumătăți a secolului al XX-lea este cea care a dat naștere curentului literaturii proletare. Primul război mondial n-a avut o mare însemnătate pentru Japonia, unde a și fost numit de altfel „marele război european", dar revoluția socialistă rusă a influențat profund lumea literară japoneză. Literatura proletară, ca mișcare literară distinctă, începe odată cu revista „Tane maku hito" („Semănătorul"), apărută în 1921. Pe plan teoretic, mișcarea a fost fundamentată de Hirabayashi Hatsunosuke (1892—1931) și Aono Suekichi (1890—1961). Primul mare succes al ei l-a constituit romanul din 1926 *Umi ni ikuru hitobito (Cei ce trăiesc lîngă mare)* de Hayama Yoshiki (1894—1945). În anul 1928, scriitorii marxiști militanți s-au organizat în cadrul N.A.P.F., federația artiștilor

proletari japonezi, desfăşurînd ulterior o activitate intensă şi remarcabilă. Introducînd în literatura japoneză concepţii nemaicunoscute pînă atunci, curentul manifesta simpatie pentru muncitori şi lovea în eşafodajul de idei al micii burghezii.

Prozatorul cel mai reprezentativ al acestei mişcări era Kobayashi Takiji (1903—1933). Pe lîngă *Kani kōsen (Nava-fabrică de conserve de crab,* 1929 — cf. D. Keene), el a mai scris multe alte romane şi nuvele surprinzînd lupta de clasă, între care *15 Martie 1928* (1928) e un reportaj-document despre arestarea în masă a comuniştilor şi a simpatizanţilor acestora, iar *Tōseikatsusha (Membrul de partid,* 1933) narează viaţa unui militant din ilegalitate. Kobayashi însuşi a fost arestat în anul 1933 şi, torturat, şi-a găsit moartea în închisoare. Tokunaga Sunao (1899—1958) îşi descrie în romanul *Taiyō no nai machi (Cartierul fără soare,* 1929) experienţa prilejuită de participarea sa, ca muncitor, la o mare grevă declarată într-o tipografie. Cartea a avut un deosebit succes şi s-a tradus imediat în mai multe limbi. O altă reprezentantă a literaturii proletare, Miyamoto Yuriko (1899—1951) a scris un interesant roman autobiografic intitulat *Naoko* (1926). Poetul principal al mişcării, Nakano Shigeharu (1902—1979), s-a manifestat şi în domeniile prozei şi criticii literare, instalîndu-se după război în fruntea curentului literaturii democratice. Literatura proletară a avut mulţi adepţi, era „la modă" printre tineri, mai ales printre studenţi. După grelele lovituri primite de Partidul Comunist Japonez prin arestările masive din anii 1928 şi 1929, aproape toţi scriitorii şi activiştii culturali ai mişcării au avut de suferit, iar federaţia lor s-a desfiinţat în 1934.

Cauza principală a acestui eşec trebuie căutată în reprimarea energică, pusă la cale de regimul naţional-militarist al ţării, însă alte cauze provin din greşelile de orientare politică ale mişcării însăşi. Condusă în vremea aceea de către Comintern, ale cărui teze nu erau întru totul potrivite condiţiilor specifice din Japonia, mişcarea aceasta radicalistă s-a izolat treptat de mase. De pildă, o teză a Cominternului, preluată de comuniştii japonezi, nega *regimul tennō,* bazat pe existenţa împăratului, identificîndu-l pe acesta cu regimul naţional-militarist. Tennō, de-a lungul multor secole anterioare, n-a fost însă neapărat un organ al puterii, ci mai

ales o autoritate simbolică a tradiției japoneze, cu o mare influență în popor. În această situație, greșelile mișcării marxiste din Japonia au produs derută, inclusiv în interiorul acestei mișcări. O serie de fruntași politici au abandonat-o în 1933, făcîndu-și „autocritica" și recunoscînd public că negarea regimului *tennō* constituia o eroare. Gestul a declanșat o reacție în lanț, încît intelectualii progresiști și-au văzut dintr-o dată rîndurile mult slăbite. La aceasta se adaugă, prin efectele sale negative, rezolvarea rigidă a unei probleme artistice, și anume: teza după care arta trebuie subordonată strict și condusă mecanic de factorul politic. Literatura proletară risca astfel să-și neglijeze inițiativa proprie, să-și anuleze specificul artistic și chiar să se îndepărteze de cei pe care își propusese să-i reprezinte.

Shinkankaku, sau grupul *Noua Generație*, s-a constituit pe seama colaboratorilor revistei „Bungei Jidai" („Epoca literară"), după anul 1920, propunîndu-și tot depășirea metodei realismului naturalist, însă prin alte mijloace decît cele ale literaturii proletare. În timp ce literatura proletară punea accentul pe revoluția socială, *Noua Generație* își propunea revoluționarea stilului literar. Ca urmare, reprezentanții săi s-au și străduit să introducă în literatura japoneză expresionismul și alte formule de avangardă, susținînd în general ideea artei pentru artă. Din *Shinkankaku* s-au distins Yokomitsu Riichi (1898—1947) și Kawabata Yasunari (1899—1972)

Yokomitsu a debutat cu nuvela *Nichirin (Soarele*, 1923), prelucrare a unui episod din istoria antică. Acordînd o deosebită importanță „simbolisticii desenului", lucrarea aceasta a uimit lumea literară prin expresia ei proaspătă și strălucită precum și printr-o construcție îndrăzneață. Nuvela *Kikai (Mașina*, 1930) ține de neopsihologism. În romanul rămas neterminat *Ryoshū (Nostalgie*, 1937—1946), pe fundalul scenei plecării unui vapor spre Europa, autorul tratează probleme dificile, și anume relația Orient-Occident, opoziția tradiție-știință.

Pe Kawabata îl preocupă tehnicile avangardiste, dar și conștiința estetică moștenită din străvechea literatură dinastică. Ideea orientală de nihilism răzbate în profunzimea lirismului său. Nuvela de debut, *Izu no odoriko (Dansatoarea din Izu*, 1926) este o frumoasă poveste lirică despre un student care, întîlnind o dansatoare naivă dintr-o trupă ambulantă,

își regăsește alături de ea liniștea sufletului. Nuvela *Kinjū (Animalele,* 1933), dezvăluie inumanitatea ascunsă a unui ocrotitor de animale. Culmea succesului o atinge, după ce *Shinkankaku* își încetează activitatea, cu romanul *Yukiguni (Țara zăpezilor,* 1935—1937). Shimamura, un hoinar intelectual, o cunoaște pe Kimako, gheișă din țara zăpezilor, și e profund impresionat de pasiunea ei. El admiră frumusețea pură a pasiunii feminine, fără să o poată însă atinge. După război, Kawabata a urmărit cu un remarcabil succes modelarea frumuseții japoneze în romanele *Senbazuru (Stol de păsări albe,* 1949), *Yama no oto (Vuietul muntelui.* 1949), *Nemureru bijo (Frumoasa adormită,* 1960), *Koto (Orașul vechi,* 1961). I s-a acordat Premiul Nobel pentru literatură în anul 1968. Motivul sinuciderii lui în plină glorie rămîne însă o enigmă.

Modalități diverse se constată și în literatura scrisă în ajunul celui de-al doilea război mondial. Perioada e plină de conflicte: incidentul din Manciuria (1931), urmat de incidentul din Shanghai (1932), apoi războiul japono—chinez (1937—1945) și războiul Pacificului (1941—1945), care se sfîrșește prin explozia bombei atomice și capitularea Japoniei. Istoricii numesc toată seria aceasta *„Războiul de 15 ani"*. Cu toată ascensiunea fascismului, în anii '30 literatura progresistă a fost încă destul de bine reprezentată.

Un număr de scriitori și-au exersat talentul sub influența modernismului: Hori Tatsuo (1904—1953) cu *Kaze tachinu (Se stîrnește vîntul,* 1938), Abe Tomoji (1903—1973) cu *Fuyu no yado (Hanul de iarnă,* 1936), Itō Sei (1905—1969) cu *Tokunō Gorō* (1941), Ibuse Masuji (n. 1889) cu *Tajinkomura (Satul Tajinko,* 1939), Kamura Isota (1897—1933) cu *Tojō (Pe drum,* 1932), Funabashi Seiichi (1904—1976) cu *Bokuseki (Imposibil,* 1938), Ozaki Shirō (1898—1964) cu romanul fluviu *Jinsei Gekijō (Teatrul vieții,* vol. I, 1935). Ishikawa Tatsuzō (n. 1905) cu romanul *Sōbō (Popor anonim,* 1935), Ishikawa Jun (n. 1899) cu nuvela *Fugen (Resurse,* 1936) și Ishizaka Yojirō (n. 1900) cu romanul *Wakai hito (Tinerii,* 1937) prezintă în opera lor aspecte legate de înălțarea spiritului omenesc. Niwa Fumio (n. 1904) debutează acum cu nuvele de moravuri. În genul *watakushi shōsetsu* s-au distins Kajii Motojirō (1901—1932) cu *Remon (Lămîia,* 1925), Kanbayashi Akatsuki (1902—1980) cu *Anjū no ie*

(Casa statorniciei, 1938), Kawasaki Chōtarō (n. 1901) cu *Michikusa (Iarba de la marginea drumului,* 1934) și Ozaki Kazuo (n. 1899) cu *Nonki megane (Ochelarii indolenți,* 1933). Scriitorii siliți să părăsească mișcarea socialistă au căutat și ei o nouă modalitate de expresie. Rezultate notabile găsim la Shimaki Kensaku (1903—1945) în *Seikatsu no tankyū (Iscodirea vieții,* 1937), Takeda Rintarō (1904—1946) în *Ginzahatchō* (1934), Takami Jun (1907—1965) în *Kokyū wasureubeki (Nu-ți poți uita vechii prieteni,* 1936) și în *Ikanaru hoshi no moto ni (Sub care zodie?,* 1939).

Mulți dintre aceștia își vor desfășura după război partea cea mai importantă a carierei lor literare.

8 Pentru evoluția poeziei japoneze din prima jumătate a secolului nostru, e necesar să urmărim mai întîi eforturile înnoitoare ale grupului *Myōjō.* Creată în anul 1890, revista „Myōjō, („Luceafărul") a devenit curînd centrul noii mișcări poetice. O serie de tineri poeți, în frunte cu Yosano Tekkan și soția sa Akiko, publicau aici poezii romantice, iar colaboratorii de mai tîrziu, Ueda Bin (1874—1916), Susukida Kyūkin (1877—1945) și Kanbara Ariake (1876—1952) s-au îndreptat spre mișcarea simbolistă. Excelenta traducere a versurilor din poezia europeană contemporană, mai ales din Paul Verlaine și din alți poeți francezi, a făcut ca antologia *Kaichōon (Glasul mării)* realizată de Ueda în 1905 să aibă o influență considerabilă asupra mediului literar japonez al timpului. Cîteva poezii cuprinse acolo, de pildă *Les feuilles mortes* de Verlaine, sînt recitate de marele public cu sentimentul că sînt de proveniență japoneză. *Shunchō-shū* (1905) și *Ariake-shū* (1908), volumele care adună poeziile simbolice ale lui Kanbara, reprezintă în modul cel mai exact tendința.

În 1912 revista Subaru *(Pleiada),* care urmează revistei *Myōjō,* aduna în jurul ei poeții cei mai promițători: Ishikawa Takuboku, Kitahara Hakushū (1885—1942), Miki Rofū (1889—1964), Kinoshita Mokutarō (1885—1945), Takamura Kōtarō (1883—1956), Satō Haruo (1892—1964) și alții. În fruntea revistei se afla Mori Ōgai. Pe vremea aceea, forma *shintaishi* ajunsese să fie deja considerată prea strîmtă pentru ideile moderne. Poeziei japoneze nu i se impunea nici pînă atunci rima, însă de astă dată se renunță și la obligativitatea ritmului fix. Kawaji Ryūkō (1888—1959) este

cel care inițiază poezia cu vers liber bazată pe stilul colocvial, fiindcă versul liber scris anterior se baza totuși pe stilul literar.

Kitahara Hakushū a inclus în culegerea sa de poezii simboliste *Jashūmon (Secta eretică,* 1907) versuri inspirate din emoții exotice și din frumusețile decadenței în gen *fin du siècle.* În cel de-al doilea volum, *Omoide* (*Amintire,* 1911), cîntă sentimentele delicate izvorînd dintr-o copilărie plină de taine, cu peisajul orașului natal în fundal. Pe baza acestor lucrări, ambele de o mare importanță, reprezentînd culmi ale creației într-o operă vastă și diversă, el este considerat unul dintre cei mai caracteristici poeți moderni, iar popularitatea sa în Japonia este incontestabilă. Versurile lui Kitahara Hakushū sînt pline de nuanțe noi, dar păstrează o muzicalitate clasică:

Yūhi hanayakani
kōrogi naku.
Aware, hitohi, konoha chirashi fukisusamitaru kaze
mo ochite,

yūhi hanayakani,
kōrogi naku.

Strălucе soarele-n apus,
greierul cîntă.
Ah, nu mai bate vîntul care ziua-ntreagă
frunzele le-a scuturat,
strălucе soarele-n apus,
greierul cîntă.

(După vîntoasă)

Takamura Kōtarō e un sculptor de primă importanță. Ca poet a debutat în „Myōjō", pe urmă se apropie de *Shirakaba.* Volumul *Dotei (Traseul),* publicat în 1914, conține poezii din perioada de trecere de la o experiență poetică la alta și reprezintă pentru poezia modernă a Japoniei un adevărat monument. În principal, autorul meditează asupra vieții, simbolizată prin drumul care crește în urmă. *Chieko-shō* (1941) e o culegere de poezii de dragoste dedicate soției sale, începînd cu cele din tinerețe și pînă la cele prile-

juite de amintirea ei. Puritatea acestei iubiri care durează peste patru decenii emoționează și astăzi cititorul.

Versul liber s-a răspîndit cu rapiditate. Dar dincolo de această modernizare formală, avea să se producă o revoluționare a conținutului poeziei, legată și de numele lui Yamamura Bochō (1884—1924). El scrie: „Nu cuvînt, ci sunet. Nu literă, ci figură. Aceasta e adevărata poezie." Iată un exemplu din volumul său intitulat *Sei sanryō hari (Prisma sacră,* 1915):

Arashi	Furtuna
arashi	furtuna
shidareyanagini hikari are	fie luminată salcia plîngătoare
Akanbo no	Mugurul ombilicului
heso no me	pruncului
Suigin hisuteria	Isteria mercurului
Haru kitari	Vine primăvara
ashiura zo	talpa piciorului
arashi o marume	rotunjește furtună
ai no samowaru ni	și întristează ceaiul Ulon
ūroncha o kanashimashimuru ka	în samovarul iubirii
Arashi wa ten ni	Furtuna-i zvîrlită spre cer
keagerare.	cu piciorul.

La apariție, cartea a fost criticată de unii, ignorată de alții. Singurul ei susținător era Hagiwara Sakutarō (1886—1942). Acesta și-a publicat la doi ani după *Prisma sacră* a lui Bochō prima sa culegere de poezii, *Tsuki ni hoeru (Urlînd la lună,* 1917), obținînd imediat succesul dorit. Cel de-al doilea volum i-a apărut în anul 1923 și purta titlul *Aoneko (Pisica albastră).* Prin aceste poezii, versul liber în stil colocvial și-a atins pe deplin perfecțiunea. Citez poezia *Ariake (În zare)*:

Nagai shikkan no itami kara,
sono kao wa kumonosu darake ni nari,
koshi kara shita wa kage no yōni kiete shimai,
koshi kara ue ni wa yabu ga hae,
te ga kusare,

shintai ichimen ga jitsuni muchakucha nari.
Aa, kyō mo tsuki ga ide,
ariake no sora ni tsuki ga ide,
sono bonbori no yōna usuraakaride
kikei no inu ga hoete iru.
Shinonome chikaku
samishii dōro no hō de hoeru inu da yo.

Adică:

După suferința unei boli îndelungate
fața i se acoperă de pînze de păianjen,
din josul taliei dispare ca o umbră,
mai sus de brîu îi crește un tufiș de bambuși,
mîinile putrezesc,
corpul întreg se risipește în dezordine.
Și iată, ah, astăzi apare luna,
în zare luna urcă pe cer,
iar în lumina ei pală ca de lanternă
urlă un cîine alb și diform.
Sub aurora ce se presimte,
cîinele urlă pe drumul pustiu.

Poetul surprinde aici o stare de spirit nouă, ținînd de omul modern, și evocă simbolic ceea ce consideră a fi propriul său destin. În a doua sa carte, *Aoneko, (Psica albastră)*, limbajul poetic devine mai suplu. Sakutarō e fără îndoială cel mai mare poet modern al Japoniei și unul din poeții de frunte ai literaturii universale. A mai publicat poeme în proză, aforisme și pagini de critică. În ultima culegere de poezii, *Hyōtō (Insula de gheață,* 1934), revine la stilul literar în care își exprimă nemulțumirile și protestul. I-au plăcut reflecțiile de natură filozofică, dar poezia sa e, în esență, lirică. Sakutarō a făcut din limba japoneză vorbită un limbaj poetic rafinat, iar influența sa se resimte în scrierile de început ale tuturor poeților contemporani.

Alți poeți importanți ai vremii erau Murou Saisei (1889—1962), Hinatsu Kōnosuke (1890—1971), Horiguchi Daigaku (1892—1981), Noguchi Yonejirō (1875—1947), acesta din urmă autor, sub numele de Yone Noguchi, al unor interesante poezii scrise în limba engleză. Trăind retras și

evitînd aproape orice contact cu lumea literară, Miyazawa Kenji (1896—1933) şi-a elaborat o expresie proprie în selecţia *Haru to shura (Primăvara şi zmeul,* 1924) şi în numeroase alte poezii.

Prin anul 1920 s-a stîrnit furtuna aşa-numitei revoluţii a artei. Takahashi Shinkichi (n. 1901) publica în 1923 *Poeziile lui Shinkichi dadaistul.* Futurismul şi fovismul bîntuiau printre poeţii tineri. După ce a trecut moda lor, avangardiştii s-au îndreptat, în frunte cu Hagiwara Kyōjirō (1899—1938), spre anarhism, apoi s-au angajat în marea lor majoritate în curentul poeziei proletare. Cel mai bun poet proletar este Nakano Shigeharu (pomenit deja în capitolul anterior), a cărui poezie intitulată *Gara Shingawa sub ploaie* cristalizează spiritul revoltei de clasă într-o expresie lirică pătrunzătoare.

În deceniul al patrulea, suprarealismul era practicat de gruparea revistei „Shi to shiron" *(„Poezie şi teoria poeziei")*: Nishiwaki Junzaburō (n. 1894), Kitagawa Fujuhiko (n. 1900), Myoshi Tatsuji (1900—1964) şi alţii. Ei îşi propuneau să depăşească atitudinea strict lirică şi efectele simbolismului, dînd o poezie intelectuală. Publicînd în 1933 volumul *Ambarvalia,* Nishiwaki devine unul din exploratorii liniei contemporane a poeziei japoneze. Remarcabilă pentru stilul său este poezia *Ame (Ploaie);*

Minamikaze wa yawarakai megami o motarashita
Seidō o murashita Funsui o nurashita
Tsubame no hame to kogane no ke o nurashita
Shio o nurashi Suna o nurashi Uo o nurashita
Shizukana jiin to furoba to gekijō o nurashita
Kono shizukana yawarakai megami no gyōretsu ga
Watashi no shita o nurashita

Adică:

Vîntul de miazăzi a adus zeiţe mlădioase
A înmuiat arama A înmuiat havuzul
A înmuiat aripa şi pana aurie a rîndunicii
A înmuiat apa mării A înmuiat nisipul A înmuiat peştele
A înmuiat încet-încet templul şi baia şi teatrul
Şirul acestor zeiţe liniştite şi mlădioase
Mi-a înmuiat limba.

Îndepărtîndu-se treptat de tendința intelectualistă, Miyoshi Tatsuji a repus în drepturi lirismul. Culegerile *Sokuryōsen (Nava hidrografică,* 1930) și *Haru no misaki (Capul primăverii,* 1939) se plasează pe linia cea mai autentică a lirismului japonez, în tradiția lui Hagiwara Sakutarō. Poezia lui Nakahara Chūya (1907—1937) evoluează adesea în umbra dadaismului, însă multe versuri de o frumusețe sumbră din *Yagi no uta (Cîntecul caprei,* 1934) și din volumul apărut postum *Arishi hi no uta (Cîntece din zilele trăite)* fac să vibreze inima cititorului de azi. Tachihara Michizō (1914—1939) a scris exclusiv sonete, conturînd sentimente delicate în versuri de o muzicalitate uimitoare. Toți acești poeți aparțineau grupării *Shiki (Cele patru anotimpuri),* cenaclu care a durat din 1933 pînă în 1946. O altă revistă interesată de cultivarea poeziei originale este „Rekitei", apărută în 1935 și la care colaborau între alții Takahashi Shinkichi și Nakahara Chūya. După o îndelungată peregrinare prin Europa, Kaneko Mitsuharu (1895—1975) și-a publicat culegerea de poezii *Same (Rechinul,* 1937), expresie a opoziției față de militarism în climatul fascizant de după eliminarea, în condițiile descrise, a curentului literaturii proletare. Ono Tōzaburō (n. 1903) refuză lirismul tradițional, surprinzînd lumea cu un realism care a impresionat critica literară.

Prima jumătate a secolului al XX-lea a consemnat rezultate remarcabile și în ce privește genurile *tanka* și *haiku,* în variantele lor modernizate. *Midaregami (Cu părul răvășit,* 1901), culegere de poezie *tanka* a „pătimașei poete" Yosano Akiko (1878—1942), are meritul de a fi zguduit conștiința publicului printr-o manifestare îndrăzneață a aspirațiilor tinerei femei eliberate de apăsarea unor convenții străvechi. Ishikawa Takuboku (1886—1912) își transcrie emoțiile într-un limbaj firesc și expresiv, cultivînd o specie de *tanka* formată din trei versuri:

Hatarakedo
hatarakedo nao waga kurashi raku ni narazari
jitto te o miru

Deși muncesc
și iar muncesc, tot nu se ușurează viața-mi,
fix mîinile-mi privesc.

Acest mare talent a murit prematur, în sărăcie, visînd venirea unei societăți noi și libere. Cele două volumașe care ne-au rămas de la el, *Ichiaku no suna (Nisipuri cît înca p în palmă*, 1910) și *Kanashiki gangu (Jucăria tristă*, 1912), reprezintă o experiență pasionantă prin care puțini japonezi pot spune că n-au trecut; poezia lui Takuboku îi cucerește în special pe cei tineri. Pînă și renumitul cultivator al versului liber, Kitahara Hakushū, a publicat în 1913 o culegere de *tanka* intitulată *Kiri no hana (Flori de paulovnia)*.

Activitatea cercului *Araragi*, înființat de Itō Sachio (1864—1913), are la bază teoria lui Masaoka Shiki privitoare la obiectivarea sentimentului. Poeți notabili din cadrul acestei grupări sînt și Nagatsuka Takashi (1879—1915), Shimaki Akahiko (1876—1926), Nakamura Kenkichi (1889—1934), Shaku Shōkū (1887—1953). *Araragi* devine tendința predominantă în poezia *tanka* scrisă în secolul nostru, avînd în Saitō Mokichi (1882—1953) reprezentantul cel mai ilustru. Mokichi a aprofundat și a dezvoltat teoria obiectivistă a lui Shiki, propunîndu-și drept obiectiv „cercetarea esenței vieții". Volumul său *Shakkō (Lumina purpurie*, 1913) are o linie modernă evidentă, rămînînd pentru specia *tanka*, dar și pentru literatura japoneză contemporană, una din performanțele cele mai înalte. Prin poeziile, studiile și articolele critice consacrate genului, Mokichi s-a instalat pe bună dreptate în fruntea celor interesați de versiunea modernă a poeziei *tanka*. Cel care va încerca însă să transpună *tanka* în limbajul vorbit, deci în ritmul liber al acestuia, este Ishihara Jun (1881—1947), secondat de poeții creatori de *tanka* din cadrul literaturii proletare. Încercarea n-a avut totuși succesul scontat, din cauza rezistenței interne a acestui gen tradițional.

Activitatea de renovare a *haiku*-ului, începută de Masaoka Shiki, a fost continuată de poeții Kawahigashi Hekigodō (1873—1937) și Takahama Kyoshi (1874—1959). Hekigodō s-a situat în fruntea așa-numitei „tendințe noi a *haiku*-ului", opunîndu-se grupului condus de Kyoshi și încurajînd o poezie mai naturalistă în conținut și mai ermetică în ce privește sensul. Ulterior „tendința nouă" a dat naștere *haiku*-ului în ritm liber și s-a renunțat la tema anotimpului, factor esențial în *haiku*-ul tradițional. Pe aceeași direcție au evoluat Ogiwara Seisensui (1874—1976) și Nakatsuka Ippe

kirō (1887—1946). Mai fidel transcrierii obiective a naturii pe calea stabilită de Shiki, Takahama Kyoshi a apărat forma fixă și tema anotimpului. Revista sa, „Hototogisu" („Cucul"), are pentru *haiku*-ul scris în prima jumătate a secolului al XX-lea importanța avută de „Araragi" în evoluția genului *tanka*. Activitatea revistei s-a bazat și pe talentul unor poeți de felul lui Murakami Kijō (1865—1938) și Iida Dakotsu (1885—1962). Ulterior, sub influența școlii *Hototogisu*, deci respectînd și ei regulile tradiționale, Mizuhara Shūōshi (n. 1892), Yamaguchi Seishi (n. 1901), Hino Sōjō (1901—1956) și Saitō Sanki (1900—1962) au adus prospețime în gen, venind — prin anii 30 — cu simțiri mai moderne, de proveniență citadină Nakamura Kusatao (n. 1901), Katō Shūson (n. 1905) și Ishida Hakyō (1913—1969) sînt și ei apropiați de școala *Hototogisu*, continuînd orientarea acesteia și în a doua jumătate a secolului nostru.

9. Cîteva cuvinte despre teatrul modern și despre critica literară, nu înainte de a face mențiunea că cele trei tipuri tradiționale de reprezentație teatrală — *nō*, *bunraku* și *Kabuki* — sînt întîlnite și astăzi în Japonia, ca spectacol bazat pe un repertoriu de multă vreme constituit, însă creația propriu-zisă, redactarea de noi piese pentru aceste genuri de teatru a încetat. O excepție, însă una nu tocmai semnificativă, o face teatrul *kabuki*. Pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea șiiva reformatori de *kabuki* au organizat *Shinpa (Noua coală)*, pe care o continuă astăzi două trupe de teatru popular u un repertoriu de piese fără prea multe merite literare.

Teatrul japonez modern și-a așezat bazele prin reprezentarea dramelor *Hamlet* de Shakespeare și *Nora sau Casa i păpuși* de Ibsen, ambele puse în scenă de Asociația Literară întemeiată în anul 1906 de Tsubouchi Shōyō și Shimaura Hōgetsu (1871—1918), cam în aceeași perioadă cu ebutul mișcării naturaliste. Curînd au apărut Tsukiji Shōkijō (Micul Teatru Tsukiji), în 1909, și Geijutsuza (Teatrul Artă) in 1913. La început, teatrele acestea au pus în ena mai cu seamă traduceri sau adaptări din Shakespeare, sen, Cehov, Gorki și Tolstoi. Implantarea pe teren autohton teatrului european, în esență a celui realist, a primit numele e *shingeki (Noul teatru)*. Mulți scriitori și-au angajat creația n spiritul lui *shingeki*, realizînd piese de valoare precum

Sono imōto (Sora, 1915) de Mushanokōji Saneatsu, *Domomata no shi (Moartea lui Domomata,* 1922) şi *Shukke to so no deshi (Călugărul şi discipolul lui,* 1916) de Kurata Hyakuzō (1891—1943), *Chichi kaeru (Întoarcerea tatălui,* 1917) de Kikuchi Kan.

Curentul literaturii proletare a îmbogăţit *shingeki* în special prin contribuţia lui Murayama Tomoyoshi (1901—1977) şi Kubo Sakae (1901—1958). Piesa lui Kubo, *Kazanbaichi (Poalele vulcanului,* 1937) e o capodoperă realistă care dezvăluie contradicţiile de clasă existente în lumea satelor japoneze, imaginînd o dramă puternică în jurul personajului principal, un inginer ce munceşte cu dăruire sinceră într-un ţinut din Hokkaidō, acoperit de cenuşă vulcanică.

Kishida Kunio (1890—1945), bun cunoscător al teatrului francez modern, prin cele peste 60 de piese ale sale de o bună calitate literară şi exprimînd o generoasă simpatie pentru om, pentru umanitate, s-a adresat unui public mai cultivat. În piesele *Ushiyama Hotel* (1929), *Saigetsu (Anii,* 1935) şi în alte texte dramatice el se arată interesat de atenta conturare psihologică a personajelor. Sub influenţa sa evoluează numeroşi dramaturgi, dintre care trebuie amintiţi Tanaka Chikao (n. 1905) cu piesa *Ofukuro (Mama,* 1933) şi Morimoto Kaoru (1912—1946) cu *Hanabanashiki ichizoku (Splendida familie,* 1935).

Încă de la origine, *shingeki* este un teatru cu caracter progresist şi liberal, deci de orientare antimilitaristă. Prin urmare, mai mulţi oameni de cultură legaţi de mişcarea „noului teatru" vor avea de suferit din cauza ideilor lor în timpul Războiului de 15 ani.

Cît priveşte critica modernă, ea a început cu *Samazamanaru ishō (Creionări diverse,* 1929) de Kobayashi Hideo (n. 1902). Cunoştea şi el destul de bine literatura franceză şi asimilase metoda lui Sainte-Beuve. A criticat dogmatismul curentului literaturii proletare, iar contribuţia avută în susţinerea cronicii literare a timpului face din el criticul cel mai important în anii deceniului al patrulea. *Watakushi shōsetsuron (Tratat despre romanul eului,* 1935) este studiul său întreprins asupra literaturii japoneze moderne, lucrare de bază, servind ca punct de plecare altor critici — Nakamura Mitsuo, Hirano Ken, Fukuda Tsuneari. După anul 1940 s-a consacrat literaturii clasice, căreia îi dedică o serie de studii temeinice.

După război va publica alte lucrări remarcabile, între care *Mozart* (1946) și *Motoori Norinaga* (1977). În studiul despre Mozart, care trece drept lucrarea sa de căpătîi, Kobayashi profită de analiza Simfoniei nr. 40 spre a-și contura crezul artistic și a face elogiul „purității sufletului" în artă. Mulți îl consideră astăzi drept unul dintre cei mai capabili eseiști și critici ai civilizației.

10 Se poate spune că *Nihon roman (Romantica japoneză)* a reprezentat mișcarea cea mai semnificativă în anii dinaintea celui de-al doilea război mondial. Membrii grupării își propuneau să evite tendințele de pînă atunci (cea a literaturii proletare, cea modernistă, precum și maniera americană) cu scopul de a elabora o linie de evoluție literară proprie. Inițiativa teoretică a mișcării a fost preluată de criticul Yasuda Yojūrō (n. 1910), care aspira la întemeierea unui nou romantism menit să depășească realismul și să organizeze conștiința estetică națională într-un spirit antiprogresist și antimodernist. Ideile și argumentele lui patetice au influențat profund un tineret aflat în plină derută după înăbușirea mișcării de stînga. Noul romantism a fost folosit de elementele ultranaționaliste în propaganda lor politică, însă dincolo de excesele acestea care n-au nimic comun cu literatura autentică și cu esteticul, ideea în sine reprezintă cu totul altceva. O vom regăsi, peste un sfert de secol, la Mishima Yukio și la Takahashi Kazumi, doi prozatori importanți reprezentînd tendințe politice cu totul opuse.

La izbucnirea războiului japono-chinez, în anul 1937, mulți scriitori au fost mobilizați, iar în timpul războiului Pacificului (1941—1945), cenzura a exercitat un control sever asupra tuturor producțiilor literare, promovînd doar literatura care aproba războiul. Chiar și lucrările unor recunoscuți maeștri neangajați politic s-au lovit de interdicția publicării, de pildă *Sasame-yuki (Surorile Makioka)* de Tanizaki, sau *Shukuzu (Miniatura)* de Tokuda Shūsei. Mulți s-au văzut obligați să scrie altceva decît le dicta conștiința, ori au trebuit să accepte cu resemnare tăcerea. O excepție o constituie Nakano Shigeharu, care și-a strecurat în mod abil protestul în romanul *Uta no wakare (Despărțirea de cîntec,* 1940). Lucrările incomode ale prozatorului Nagai Kafū și ale poetului Kaneko Mitsuharu au fost publicate abia după război.

Dazai Osamu (1909—1948), cîndva prezent în mişcarea socialistă, apoi membru al cenaclului *Romantica japoneză*, şi-a demonstrat calităţile de povestitor şi stilist încă din prima sa culegere de nuvele, *Bannen (Vîrsta apusă*, 1936). Nuvela *Nijisseiki kishu (Stegarul secolului douăzeci*, 1937) abordează în mod delicat, dar şi cu o uşoară intenţie umoristică, aspecte interesante ale comportamentului tinerilor. Dazai e unul dintre puţinii prozatori foarte activi într-o perioadă neagră pentru literatură. *Fugaku Hiyakkei (O sută de ipostaze ale Muntelui Fuji*, 1939), *Hashire Merosu (Aleargă, Melos!*, 1940), *Udaijin Sanetomo (Şogunul Sanetomo*, 1943), *Tsugaru* (1944) şi *Otogizōshi (Carte de basme*, 1945) sînt scrieri notabile în care autorul, înzestrat cu o sensibilitate excepţională, îşi exprimă amărăciunea deghizată sub aparenţa intenţiei de a distra cititorul.

Okamoto Kanoko (1889—1939), poetă specializată în *tanka*, a debutat în proză la vîrsta de patruzeci şi şapte de ani cu romanul *Boshi jojō (Lirică pentru mamă şi copil*, 1937). Un alt roman, postum, *Shōshō ruten (Eterne peripeţii*, 1939) exaltă eternul feminin din perspectiva unui narcisism impregnat de filozofia budistă.

Un alt scriitor, Hino Ashihei (1907—1960), a obţinut un remarcabil succes cu nuvela *Mugi to heitai (Grîul şi soldaţii*, 1938), unde îşi descrie experienţele trăite pe frontul din China. A mai publicat un roman caracterizat prin grandoare şi tragism, *Rikugun (Armata*, 1945). Dar în afara lucrărilor lui Hino, literatura de război n-a mai produs opere de valoare.

Mai mulţi poeţi, fie orbiţi de propaganda oficială, fie înşelaţi în naivitatea lor politică, au scris imnurile războiului. Pe de altă parte, mişcarea *Shinkō haiku* a fost reprimată din cauză că arăta tendinţe liberaliste şi antimilitariste. Hino Sōjō, Saitō Sanki, Akimoto Fujio (n. 1905), Tomizawa Akio (1902—1962) şi alţi poeţi aparţinînd acestei grupări au avut de suferit condamnări şi detenţiuni în închisorile timpului.

11 Al doilea război mondial a luat sfîrşit la 15 august 1945 prin capitularea Japoniei. Pînă la această dată, capitala şi aproape toate oraşele mari ale ţării fuseseră ruinate de nenumărate bombardamente intensive. Capitularea, urmată de administraţia militară a armatei străine, acestea au fost

experienţe nemaiîncercate de Japonia pînă atunci. Pentru japonezi, care au scăpat aproape fără pierderi din două invazii puse la cale în secolul al XIII-lea de mongoli, soluţia capitulării părea de necrezut pînă în ultima clipă. Deşi vedeau limpede că finalul războiului purta ţara spre ruină, mulţi întreţineau credinţa iluzorie în „moartea plină de onoare a celor o sută de milioane", cu alte cuvinte în lupta dusă pînă la ultimul om.

Japonia a urmărit ca prin acest război să schimbe echilibrul de forţe şi ordinea stabilită în lume de puterile imperialiste şi să ocupe locul principal în fruntea Asiei. Războiul imperialist s-a transformat treptat într-o luptă disperată pentru supravieţuirea naţiunii şi a intereselor ei. Eşecul ambelor acţiuni explică impactul psihologic ieşit din comun al înfrîngerii. În plus, sfîrşitul războiului a fost anunţat în modul cel mai sumbru de bombele atomice căzute pe oraşele Hiroshima şi Nagasaki, avertizînd în privinţa posibilităţii distrugerii întregii omeniri.

Atît cei care credeau în deviza „războiului sfînt", cît şi antifasciştii şi pacifiştii s-au trezit deodată cuprinşi în acelaşi destin dramatic al comunităţii naţionale. Iar odată împrăştiată umbra morţii şi spaimele de fiecare clipă, japonezii au găsit pămîntul patriei plin de ruine, bîntuit de foamete, într-un timp al prăbuşirilor spiritului şi al răsturnărilor de valori.

Situaţia aceasta extraordinară a produs în literatură cea mai puternică zguduire de la debutul cursei spre modernizare, deci din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Rolul principal îl vor juca autorii ce formează aşa-zisul *Grup de după război (Sengo-ha)*, care avea în jur de treizeci de ani la terminarea războiului, trăind aşadar şi o „explozie a experienţei existenţiale". Acestora li se adaugă *Shingesaku-ha (Povestitorii distractivi)* sau *Burai-ha (Autorii boemi)*, precum şi curentul literaturii democratice, derivat din cel al literaturii proletare din anii '30. Cele trei grupări, împreună cu scriitorii consacraţi care şi-au reluat activitatea, reflectă perfect încordata situaţie a literaturii japoneze din primii ani de după război. Conjunctura politică tulbure este pusă în evidenţă, de exemplu, de faptul că la început, fiind eliberaţi din închisori după optsprezece ani de detenţie, comuniştii rămaşi credincioşi idealurilor lor au numit armata americană „armata elibera-

toare". Dar luna de miere n-a durat mult şi războiul rece a orientat Japonia într-un sens opus celui pe care se părea că va fi dirijată iniţial. Armata de ocupaţie a Aliaţilor a interzis curînd „Akahata", ziarul Partidului Comunist Japonez, iar în locul neterminatei epurări a militariştilor a început epurarea comuniştilor. La sfîrşitul ocupaţiei şi după încheierea războiului din Coreea au apărut, în fine, scriitorii care constituie al treilea val de novici.

Criticul Honda Shūgo (n. 1908) scria în paginile care încheie lucrarea sa intitulată *Panorama literaturii de după război*, publicată în anul 1963: „Vremea *literaturii de după război* este deja trecută. Dar noi mai sîntem încă în raza ei de cuprindere şi în valurile pe care le-a lăsat în urmă. Cei antrenaţi de curgere nu pot surprinde adevăratele trăsături ale curgerii. În anii din urmă judecăţile critice nefavorabile privitoare la *literatura de după război* s-au manifestat energic, fără a reuşi însă s-o scufunde. După ce valurile acestea o vor acoperi încă o dată şi după ce iarăşi se vor retrage, numai atunci vom putea spune că pentru prima oară privim portretul aproximativ exact al *literaturii de după război* şi în nici un caz mai înainte."

Au trecut două decenii de la data cînd Honda scria astfel, însă momentul analizei obiective se mai lasă aşteptat. Scriitorii din grupul literaturii de după război şi cei care le continuă direcţia au dat lucrări remarcabile şi mai tîrziu. Curentul acesta are de fapt o dublă menire: să realizeze sinteza eforturilor creaţiei literare din prima jumătate a secolului al XX-lea şi să pună bazele literaturii celei de-a doua jumătăţi a veacului. În acest sens, atitudinea realistă a scriitorului faţă de sine însuşi şi faţă de politică este primul factor antrenat de literatura de după război. Discutarea problemelor implicate în relaţia dintre eul creatorului şi „ceilalţi" devine de asemenea un lucru important.

Ar fi dificil să se stabilească precis momentul ce încheie literatura numită *de după război*, însă un evident reper al schimbării se află în jurul anul 1960. Este anul eşecului marii mişcări populare îndreptate împotriva tratatului de securitate încheiat între Japonia şi Statele Unite, dar şi anul în care ţara se lansează în cursa dezvoltării economice intensive care a făcut din Japonia una din marile puteri economice a lumii. După dezamăgirea produsă de mai toate vechile

mituri politice, pînă și în condițiile prosperității materiale apare perspectiva neliniștitoare a golului sufletesc. O serie de scriitori care debutează acum vor fi considerați *generația introvertită*. O altă caracteristică a momentului este dată de faptul că în condițiile unei societăți de consum distincția dintre literatura *pură* și literatura populară devine tot mai neclară.

Partea cea mai bună a literaturii japoneze moderne din faza ei de pionierat a năzuit să-și structureze conținutul propriu după principiile societății occidentale. Scriitorii de astăzi trăiesc într-o lume în care „eul modern" își dezvăluie fisurile, iar drama lor este aceea de a nu mai găsi un alt model convenabil.

12 În sensul cel mai strict al termenului, mișcarea *„Literaturii de după război"* e reprezentată de un grup de scriitori: Noma Hiroshi, Shiina Rinzō, Haniya Yutaka, Umezaki Haruo, cărora atît idealul politic marxist cît și existențialismul le provocau acute frămîntări sufletești. Într-o accepție mai largă, li se adaugă alți cîțiva autori contemporani, Mishima Yukio, Ōoka Shōhei, Takeda Taijun, Nakamura Shin'ichirō, precum și așa-zisul al doilea grup de după război: Abe Kōbō, Hotta Yoshie și Shimao Toshio, ale căror lucrări au o tendință ontologică similară și o remarcabilă noutate. În marea lor majoritate, scrierile acestora au apărut în revista „Kindai Bungaku" („Literatura modernă", 1946—1964).

Sursa principală de inspirație a literaturii de după război o constituie experiența Războiului de 15 ani. Shiina Rinzō s-a angajat de foarte tînăr în mișcarea muncitorească, a luptat în ilegalitate și a fost arestat la vîrsta de douăzeci de ani. În închisoare constată că nu este suficient de legat sufletește de idealul proletar și se „convertește", mai exact spus abandonează cauza socialistă pentru filozofia vieții a lui Kierkegaard și a alter gînditori înrudiți, pe care îi va citi îndată după Eliberare. Avea douăzeci și șapte de ani, cînd, prin Dostoievski, descoperă literatura. Nu credea în amăgitoarea formulă a „războiului sfînt", însă nici vreun alt ideal nu avea să-i opună. Ōoka Shōhei se împrietenise în tinerețe cu criticul Kobayashi Hideo și cu poetul Nakahara Chūya, dar nu părea preocupat de creația în proză, exceptînd interesul manifestat în studiul literaturii lui Stendhal. Mobilizat

și trimis să lupte în Filipine, după zdrobirea trupei sale a rătăcit singur prin munți, suferind cumplit de foame pînă cînd a fost descoperit și capturat de armata americană. Mishima Yukio avea doar douăzeci de ani la sfîrșitul războiului. Semnificația acestuia, pentru el, apare consemnată într-o frază a eroului său din *Kamen no Kokuhaku (Confesiunile unei măști)*: „Războiul ne-a învățat să creștem într-un mod de un straniu sentimentalism, și anume închipuindu-ne viața trăită integral la vîrsta de douăzeci de ani". Crescut asemeni altor copii care în timpul războiului trăiau o totală confundare a ființei lor cu statul japonez simbolizat prin *tennō* (împărat), Mishima va caracteriza perioada aceea drept „o perioadă de excepție, în care escatologia mea personală s-a pus în acord cu escatologia întregii epoci și a întregii societăți".

Pentru astfel de experiențe, nici *romanul eului* și nici estetismul nu erau soluțiile potrivite.

Nuvela *Kurai e (Pictură sumbră,* 1946) de Noma Hiroshi (n . 1915) este considerată prima manifestare a literaturii de după război. Personajul povestitor își reamintește „valea întunecată" a anului 1937, cînd un prieten al său, crezînd cu tărie în tezele elaborate de Comintern, și-a continuat lupta disperată pînă la moartea sa în închisoare. Eroul vede în puritatea sufletească a acelui prieten un exemplu fascinant, chiar dacă va considera acțiunea lui o acțiune dreaptă dar fără ieșire. La rîndul său, caută pe dibuite o cale de perfecționare a vieții, o soluție originală, care să corespundă individualismului său tenace. În nuvelele *Kao no naka no akai tsuki (Luna roșie de pe față,* 1947), și *Hōkai kankaku (Senzația descompunerii,* 1948), autorul apelează la metodele lui Marcel Proust și James Joyce spre a-și elibera conștiința închisă în sine din pricina constrîngerilor epocii și a interdicțiilor de tot felul. Pentru el, egoismul hidos era rana nevindecată rămasă în om în urma războiului. Surprinzînd comportarea unor personaje din mediul cazon, romanul *Shinkū chitai (Zona vidului,* 1952) este o magistrală descriere a fenomenului dezumanizării. Scriitorul va lucra apoi multă vreme la un mare roman, *Seinen no wa (Veriga tinereții)*, început în 1947 și terminat abia în anul 1971.

Lucrarea de debut a lui Shiina Rinzō (1911—1973) e nuvela *Shinya no shuen (Banchetul de la miezul nopții,*

1947). Construit pe experienţele biografice ale autorului, eroul este acum un negustor sărac care străbate străzi pline de ruine, martor al vieţii şi al morţii unor inşi anonimi, lipsiţi de conştiinţă de sine. O poveste a disperării, dezvoltată cu mijloacele expresionismului. După ce medicul îi anunţă moartea iminentă, eroul romanului *Eiennaru joshō (Preludiu etern,* 1948) simte trezindu-se în el brusc dorinţa şi bucuria vieţii, regîndeşte şi reinterpretează noţiuni fundamentale precum libertatea, dragostea de oameni şi i se pare că descoperă adevărata semnificaţie a revoluţiei. Convertit la creştinism, scriitorul redactează romanul *Jiyū no kanata de (Dincolo de libertate,* 1953) din perspectiva celui care îşi consideră viaţa din trecut „asemeni unui cadavru".

Haniya Yutaka (n. 1910) s-a interesat în tinereţe de mişcarea anarhistă, apoi a participat la cea a comuniştilor, fiind chiar condamnat şi închis timp de un an. Lecturi din Dostoievski şi din Kant i-au modelat ulterior gîndirea. Este un scriitor exigent cu propria sa creaţie, elaborîndu-şi proza îndelung. Primele capitole ale romanului *Shiryō (Duhul morţii)*, cea mai bună scriere a sa, au fost publicate în 1946, pentru ca în 1975 să apară abia capitolul al V-lea. Prin critica sa severă la adresa stalinismului, autorul a reuşit să creeze o profundă impresie cititorilor din generaţiile tinere.

Umezaki Haruo (1915—1965) descrie în nuvela *Sakurajima* (1946) golul existenţei umane în condiţiile speciale şi în situaţiile-limită produse spre finalul războiului. Personajele sînt aici tinerii aviatori sinucigaşi *(kamikaze)* care aşteaptă să-şi ia zborul spre întîlnirea cu moartea inevitabilă. După ce a scris serii întregi de proze umoristice inspirate din viaţa cotidiană, în ultima sa nuvelă, *Genka (Iluzia,* 1965), autorul îşi retrimite personajul povestitor la Sakurajima, fosta bază aeriană, spre a-şi reîntîlni acolo amintirile.

Nakamura Shin'ichirō (n. 1918) intenţionează să rupă cadrul prea strîmt al genului *watakushi shōsetsu (romanul eului)* şi să realizeze sincronizarea cu literatura universală. Romanul *Shi no kage no moto ni (În umbra morţii,* 1946) a constituit primul său succes important, însă autorul îşi urmăreşte scopul amintit în numeroase alte romane şi studii. Takeda Taijun (1912—1976), care publica încă în timpul războiului excelentul studiu biografic *Shiba Sen* (1943) despre marele istoric chinez din secolul al II-lea î.e.n.,

Ssu-ma Ch'ieng, a debutat ca nuvelist cu *Mamushi no sue (Urmaşii viperei,* 1947). Aflat la bordul navei care îl duce spre patrie imediat după încheierea războiului, un personaj, gîndindu-se la soţie, îşi şopteşte: „Ce lucru straniu, eu mor şi tu trăieşti fără de grijă!" Autorul continuă să se întrebe în legătură cu semnificaţia existenţei omeneşti şi mai tîrziu, în nuvela *Hikarigoke (Muşchiul lucitor,* 1949), în romanul *Mori to mizuumi no matsuri (Sărbătoarea pădurii şi a lacului,* 1958). Romanul *Fuji* (1971) trece drept ultima sa capodoperă.

Inspirîndu-se din întîmplări trăite de el însuşi, Ōoka Shōhei (n. 1909) analizează cu exactitate şi acurateţe în *Furyoki (Prizonieratul meu,* 1948) sentimentele confuze încercate de cel care, înfrînt, fuge ca hăituit prin munţii pustii, precum şi starea psihică produsă de conştiinţa faptului că, odată scăpat de moarte, ia drumul întoarcerii. Nuvela *Nobi (Focuri pe cîmpie,* 1951) reface subiectul dintr-un unghi mai literar, descriind efortul de supravieţuire şi lupta lăuntrică a unui soldat izolat de trupa sa, adus de spectrul foamei în pragul canibalismului, dar care pînă la urmă reuşeşte să se sustragă acestei ultime degradări a fiinţei umane. Critica literară recunoaşte în această proză capodopera întregii literaturi de război. *Musashino fujin (Doamna din Musashino,* 1950) e de asemenea un roman modern, îngrijit ca stil şi cu o construcţie solidă.

Mishima Yukio (1925—1970), care crezuse că va muri la douăzeci de ani odată cu patria, şi-a văzut amînată scadenţa cu exact un sfert de secol, timp în care a avut răgazul necesar scrierii unei opere de o incontestabilă originalitate. În primul său roman, *Kamen no kokuhaku (Confesiunile unei măşti,* 1949), personajul, un tînăr, îşi trece în revistă experienţele trăite începînd din copilărie şi îşi analizează cu ironie refulările. Critica l-a definit la un moment dat pe autor din perspectiva unor termeni ca narcisism şi „blestem al negaţiei". Obsesia frumuseţii absolute, dar şi o înfrigurată trăire lăuntrică în raport cu experienţa războiului, iată ce găsim în romanul tragic *Kinkakuji (Templul de aur,* 1956). Şi alte romane i-au fost bine primite de critica literară şi de public: *Shiozai (Freamătul mării,* 1954), *Bitoku no yoromeki (Cumpăna virtuţii,* 1957), *Utage no ato (După banchet,* 1960). A dovedit o reală vocaţie de dramaturg prin *Kindai nōgaku-shu* (1956), culegere de scurte piese ale căror teme sînt

adaptări moderne din teatrul *nō* și se bucură de succes atît în țară cît și pe scenele din străinătate. *Rokumeikan* (1956), *Kurotokage (Șopîrla neagră,* 1961), *Marchiza de Sade* (1965) sînt de asemenea piese de o înaltă ținută artistică. Mishima avea cunoștințe profunde asupra culturii occidentale, chiar dacă democratizarea, mai precis occidentalizarea Japoniei de după război însemna pentru el pierderea principiului frumuseții autentic japoneze, a specificului japonez, pe care îl vedea întruchipat simbolic în *tennō*, în persoana împăratului. Conștiința crizei s-a declanșat în cazul său cu mai multă violență în perioada de prosperitate economică a anilor '60. În acest sens, semnificative sînt nuvelele *Yūkoku (Neliniște pentru destinul patriei,* 1960) și *Eirei no koe (Inima martirilor ne cheamă,* 1963). Între 1956—1970 a scris tetralogia *Hōjō no umi (Marea Fecundității)*, ultima sa lucrare importantă.

Abe Kōbō (n. 1924) și-a început cariera literară cu nuvela *Kabe (Zidul,* 1951), a cărei fantezie ciudată ne amintește de Franz Kafka. În romanele *Suna no onna (Femeia nisipurilor,* 1962), *Tanin no kao (Chip străin* 1964), *Moetsukita chizu (Harta arsă,* 1968), și *Mikkai (Întîlniri secrete,* 1978) îl preocupă cu predilecție tema descompunerii individului în condițiile speciale pe care le analizează. Romanul *Daiyon kanhyōki (Interglaciar 4,* 1958) conține o intrigă științifico-fantastică, autorul arătîndu-se aici serios preocupat de viitorul omului și al civilizației. Abe Kōbō este și el unul din dramaturgii foarte activi ai teatrului japonez contemporan; piesele sale surprind actualitatea la modul simbolic și nu disprețuiesc experimentul scenic îndrăzneț. Succesul său a depășit granițele țării, bucurîndu-se de un prestigiu internațional.

În nuvela *Hiroba no kodoku (Singurătate în mijlocul pieții,* 1951), Hotta Yoshie (n. 1918) surprinde momentul critic atins de conștiința intelectualilor japonezi zguduiți de izbucnirea războiului din Coreea. Autorul va trata și mai tîrziu probleme morale grave, strîns legate de politică, ca de exemplu în romanul *Uminari no soko kara (Din adîncul mugetului mării,* 1961), precum și în numeroasele sale eseuri.

Oda Sakunosuke (1919—1947), Sakaguchi Ango (1906—1955), Dazai Osamu și Ishikawa Jun au debutat încă în timpul războiului, primindu-și mai tîrziu numele de *noii distractivi*

(Shin gesaku -ha). Scrierile lor de după război sînt lucrări gustate de public, de unde şi ideea de a fi grupaţi sub această denumire oarecum gazetărească. Dar textele lor conţin adesea şi un substrat grav, ce se pretează la interpretare din perspectiva unui umor trist, cu rezonanţă poetică. Oda încerca să exploreze „posibilităţile hazardului", făcînd în aşa fel încît cele şaptesprezece personaje din *Doyō fujin (Doamna Sîmbătă*, 1946) să joace rolul eroului pe rînd. În nuvela lui Sakaguchi *Hakuchi (Idioata*, 1946), un bărbat întîlneşte o femeie nebună pe o stradă incendiată, noaptea, sub un atac aerian. Această cunoştinţă întîmplătoare şi neajutorată îl va emoţiona printr-o puritate sufletească iniţial greu de bănuit la ea. Sakaguchi pledează pentru eliberarea umanului de sub rigidele constrîngeri morale, mai cu seamă în renumitul său eseu *Daraku-ron (Despre decadenţă)*.

Romanul *Shayō* (*Amurg*, 1947) de Dazai Osamu descrie, într-un stil liric, delicat, de căderea unei familii vechi şi renumite. Autorul se bucură de o mare popularitate, iar *Shayō* este scrierea lui cea mai bună. Nuvela *Viyon no tsuma (Soţia lui Villon*, 1947) şi ultimul său roman *Ningen shikkaku (Ratatul*, 1948) emană şi ele o frumuseţe tristă. Personajele lor, incapabile să se realizeze din pricina vulnerabilităţii sufleteşti, ne amintesc de însuşi Dazai, care se va sinucide. Prozatorul rămîne însă şi azi unul din preferaţii tinerilor. Ishikawa Jun e un nuvelist intelectual interesat de literatura japoneză premodernă şi de literatura franceză. În nuvela *Yakeato no Iesu (Isus pe ruine*, 1946), autorul descoperă daruri alese în sufletul unui mic vagabond care rătăceşte pe străzi dărîmate. Lucrarea dezvoltă o idee opsesivă la Ishikawa Jun, şi anume renaşterea morală ce urmează disperării, renaştere produsă chiar de aceasta din urmă. Acest subiect paradoxal va mai fi întîlnit şi în *Taka (Şoimul*, 1953), în *Shion monogatari (Povestea cu ochiul-boului*, 1956), nuvele complicate şi pline de fantezie.

Scriitorii marxişti, cu Miyamoto Yuriko, Nakano Shigeharu şi Kurahara Korehito (n. 1902) în frunte, s-au regrupat după război spre a crea un curent al literaturii democratice. *Banshū heiya (Cîmpia Banshū*, 1946) de Yuriko şi *Tsuma yo nemure (Dormi liniştită, nevastă!*, 1946) de Tokunaga Sunao reprezintă primele manifestări ale acestui cenaclu deschis tuturor progresiştilor şi antimilitariştilor, însă nelipsit de

frămîntări interne datorită faptului că moștenea linia — deci atît calitățile cît și defectele — literaturii proletare din anii '30. După anul 1950, gruparea și-a afirmat într-un mod mai clar specificul literar. În cadrul ei au debutat scriitori importanți ca Ōnishi Hiroto (n. 1919), Kim Tarsu (n. 1919) și Inoue Mitsuharu (n. 1926).

Departe de noile mișcări literare descrise mai sus, scriitorii consacrați care nu avuseseră acces la tipar și nu se putuseră exprima public în timpul războiului și-au reluat și ei neîntîrziat activitatea. Opera lor se îmbogățește substanțial, chiar dacă scrierile nu aduc întotdeauna valori cu totul noi. Între cele mai bune lucrări scrise de ei acum se află *Haiiro no tsuki (Luna cenușie,* 1946) de Shiga Naoya, *Sasame-yuki (Surorile Makioka,* 1948), *Shosho Shigemoto no haha (Mama seniorului Shigemoto,* 1949) și *Kagi (Cheia,* 1956) de Tanizaki Junichirō, romanele deja pomenite ale lui Kawabata Yasunari, apoi *Bangiku (Crizantema ofilită,* 1948) și *Ukigumo (Norii plutitori,* 1950) de Hayashi Fumiko, *Narumi Senkichi* (1948), *Hi no tori (Pasărea de foc,* 1953), *Hanran (Potopul,* 1958) și studiul *Shōsetsu no hōhō (Metoda nuvelei,* 1948) de Itō Sei, *Honjitsu Kiūshin (Astăzi nu se primește,* 1949) și *Kuroi ame (Ploaia neagră,* 1966) de Ibuse Masuji, *Sei Yohane byōin nite (La spitalul Sf. Ioan,* 1946) de Kanbayashi Akatsuki, ilustrînd genul *watakushi shosetsu* cu excelență, *Kaze ni soyogu ashi (Trestii clătinate de vînt,* 1951) și *Ningen no kabe (Zidul omenesc,* 1959) de Ishikawa Tatsuzō, *Aoi sanmyaku (Munții albaștri,* 1947) și *Oka wa hanazakari (Dealul înflorit,* 1952) de Ishizaka Yōjirō. Nagai Kafu și-a publicat în 1946 manuscrisele realizate și păstrate în sertar în timpul războiului: *Odoriko (Dansatoarea), Kunshō (Decorația), Ukishizumi (Plutind și scufundînd)* și *Towazugatari (Monologul).*

Sfîrșitul așa-numitei *perioade de după război* este marcat de sfîrșitul ocupației Aliaților și al războiului coreean (1953). Între timp, ruinele au dispărut, economia și-a reluat avîntul, iar militariștii expulzați au început să reintre în activitatea oficială, bucurîndu-se de îngăduința unui regim mai liberal. În domeniul literaturii, tendința prea conceptuală a grupului *de după război* va fi reprobată. Dar rana războiului rămînea încă destul de vie pentru ca ideea păcii să constituie o obsesie profundă.

Debutează acum Yasuoka Shōtarō (n. 1920) cu *Warui nakama (Tovarăşi răi,* 1953), Yoshiyuki Junnosuke (n. 1924) cu *Shūu (Aversa,* 1954), Kojima Nobuo (n. 1917) cu *American School (*1954), Shōno Junzō (n. 1921) cu *Pūnūsaido shōkei (Scena de la bazin,* 1954) şi Endo Shūsaku cu *Shiroi hito (Omul alb,* 1955). Aceştia alcătuiesc împreună *al treilea val de novici.* Preocupările lor nu sînt prea îndepărtate de ale *grupului de după război.* Ceea ce îi deosebeşte e atitudinea critică şi chiar cinică faţă de politică, precum şi apelul la stilul meşteşugit al *romanului eului.* Yasuoka ne oferă exemplul tipic din acest punct de vedere. Nuvela *Kaihin no kōkei (Întîmplări de pe plajă,* 1959) reprezintă o secvenţă a vieţii de după război. Yoshiyuki acordă personajelor sale şansa refugiului în viaţa sexuală din calea unor relaţii umane apăsătoare, ceea ce se întîmplă în romanele *Genshoku no machi (O stradă plină de culoare,* 1956), *Yami no naka no shukusai (Sărbătoare în beznă,* 1961) şi *Suna no ue no shokubutsugun (Plantele de pe nisipuri,* 1963). Într-o altă serie de romane, începută cu *Honoo no naka (În văpaie,* 1956), autorul studiază relaţiile umane din perspectiva experienţei sale în ceea ce priveşte războiul.

Pe Endo, scriitor catolic, îl preocupă întrebarea dacă e cu putinţă sau nu ca creştinismul să se înrădăcineze profund în climatul sufletesc al Japoniei. În acest sens sînt importante romanele *Umi to dokuyaku (Marea şi otrava,* 1957) şi *Chinmoku (Tăcerea,* 1966). A mai scris *Shikai no hotori (De la Marea Moartă,* 1973) şi alte studii istorice. Sono Ayako (n. 1931) a debutat cu nuvela *Enrai no kyakutachi (Oaspeţi veniţi de departe,* 1954), distingîndu-se printr-un stil elevat şi în acelaşi timp degajat. În nuvela *Tamayura (Clipa,* 1959) şi în alte lucrări, autoarea discută cu modestie şi înţelegere condiţia femeii eliberate de sub apăsarea prejudecăţilor trecutului.

În anul 1955, deci la un deceniu după încheierea războiului, Ishihara Shintarō (n. 1932) a primit Premiul Akutagawa pentru romanul *Taiyō no kisetsu (Anotimpul soarelui),* în care protestul şi sfidarea împotriva valorilor stabilite izbucnesc pe fundalul moravurilor scandaloase ale unui tineret nemulţumit. Acesta a fost semnalul naşterii unei noi generaţii, alcătuită din scriitori între care unii au fost şi ei încununaţi curînd cu acelaşi premiu prestigios: Kaiko Ken (n. 1930) cu nuvela

Hadaka no ōsama (Regele gol, 1957), Ōe Kenzaburō (n. 1935) cu nuvela *Shiiku (Întreţinere*, 1958), Kita Morio (n. 1927) cu romanul *Yoru to kiri no sumi de (La capătul nopţii şi al ceţii*, 1960). Prin activitatea acestei generaţii, literatura contemporană intră într-o nouă fază.

14 Cum arată însă poezia scrisă în perioada de după război? Mai întîi, ea are două reuşite excepţionale în prelungirea poeziei moderne scrise în prima jumătate a secolului: culegerile de versuri *Rakkasan (Paraşuta*, 1948) de Kaneko Mitsuharu şi *Tenkei (Tipul*, 1950) de Takamura Kōtaro. În perioada războiului, Kaneko n-a renunţat la poziţia sa de artist aflat în opoziţie, scriind poezii ce înşelau cenzura, multe din ele cuprinse ulterior în *Rakkasan (Paraşuta)*. Eroul său liric imploră cerul să-l îndrepte „cu bine spre fericitul pămînt natal" şi să nu-l lase plutind pe mare în voia vîntului. Takamura, dimpotrivă, a aprobat împreună cu mai mulţi alţi poeţi „războiul sfînt", exaltînd în versuri tinereţea ce pornea la moarte. Poetul s-a căit sincer mai tîrziu, trăind după război o viaţă de pustnic retras în munţi. Ciclul de poezii *Biografia unui idiot* cristalizează remuşcările sale. El afirmă că s-a născut „în locul cel mai de jos", descoperind cu timpul „ceva care se leagă de lumina şi frumuseţea umanităţii". Culegerea *Tenkei* conţine rezultatul artistic al acestui proces de conştiinţă. Kusano Shinpei, Miyoshi Tatsuji, Ono Tōzaburō, Kitagawa Fuyuhiko, Nishiwaki Junzaburō şi alţi poeţi modernişti, precum şi poeţii proletari au reînceput acum să se manifeste nestînjenit, cu sentimentul că lumea devenise din nou luminoasă.

Dar poezia contemporană propriu-zisă pornea dintr-un cu totul alt unghi şi din conştiinţa acută că momentul modernismului a trecut. Lumea apărea pustie pentru poeţii din grupul *Arechi (Pustia)*: Ayukawa Nobuo (n. 1920), Kitamura Tarō (n. 1922), Kuroda Saburo (1919—1981), Tamura Ryūichi (n. 1923) şi alţi cîţiva. Poezia însemna pentru ei o prelungire şi o confirmare a propriei lor existenţe abandonate pustiului: „Ca să se nască un poem / trebuie să ucidem / trebuie să-i ucidem pe mulţi / împuşcăm, asasinăm, otrăvim multe din iubirile noastre" (Tamura Ryūichi, *Patru mii de zile şi nopţi*), sau: „În zorii aceştia / iutele vapor metalic / ar fi trebuit să ne poarte amîndurora destinul pe marea albastră/

/ dar noi / n-am plecat nicăieri" (Ayukawa Nobuo, *Cîntec de dimineaţă la hotel Ancoraj*).

Cenaclul *Arechi* a jucat în poezie un rol asemănător cu cel al *grupului de după război* în proză. Lirismul apare aici legat de conştiinţa existenţială, iar această conştiinţă e formată de experienţele războiului la care poeţii au participat ca tineri soldaţi. *Antologia anuală Arechi* s-a editat pînă în 1958.

Sekine Hiroshi (n. 1920) stă în fruntea cenaclului *Retto (Arhipelagul)* care a intenţionat să lege avangarda politică de avangarda artei. Poetul pledează pentru o sinteză a visului şi a realităţii, scriind poezii satirice bazate pe alegorie:

Formidabil!
E cu neputinţă să mai îndur.
Am venit
dinadins, deşi
nu văd decît zgîrie-nori.
Pretutindeni e ceaţă.
Normal!
America e prima în toate.
Pînă şi ceaţa-i mai densă decît
la Londra. Nu crezi?
Încearcă
să te duci
la Oficiul braţelor de muncă.
În New York
se cară ceaţă.
pe lopeţi.

(Prima în toate)

Yoshimoto Takaaki (n. 1924) exprimă spiritul literaturii contemporane în manifestările lui radicale. S-a ataşat de cenaclul *Arechi (Pustietate)* după ce publicase deja culegerea de poezii *Koyuji to no taiwa (Dialog cu timpul specific, 1950)*. Tonul poeziei sale se poate vedea din acest fragment: „Căzînd eu / cade o îndreptăţire / cade revolta ce n-a vrut să rezume pe unul pe altul /.../ Prin urmare, oh turmă a celor mici şi tandri / oh, fiecărei feţe în parte,/ rămas bun!" *(Salut turmei celor mici)*

În anii '50, consideraţi în Japonia perioada de refacere a ţării, au debutat tinerii născuţi în deceniul al patru-lea. Mai întîi Tanigawa Shuntaro (n. 1931) cu volumul *Nijuoku konen no kodoku (Singurătate pe două miliarde de ani-lumină*, 1952), poet cu o sensibilitate pură şi nealterată, aducînd lumină în climatul poetic sumbru de după război. Iijima Kōichi (n. 1930) publică *Tanin no sora (Cerul altor fiinţe*, 1953). Ōoka Makoto (n. 1931) îşi strînge poeziile în volumul cu titlu semnificativ *Kioku to genzai (Amintirea şi prezentul*, 1956). Toţi aceştia s-au despărţit de nihilismul poeţilor din gruparea *Arechi*, făcînd din poezie expresia sensibilităţii însăşi. Ōoka descrie momentul ca pe o adevărată sărbătoare a sensibilităţii. *A vedea invizibilul* se intitulează una din poeziile lui Iijima Kōichi:

Imaginea ce ţîşneşte mai întîi
cînd închidem ochii
e culoarea sufletului nostru.

După război au apărut numeroase cenacluri şi reviste de *tanka* şi *haiku*. Genurile acestea de poezie au permis cititorilor să devină, în proporţie de masă, autori. Fondul de poezie scurtă a crescut considerabil, fiindcă *haiku*-ul a pătruns în viaţa zilnică a omului obişnuit, transformîndu-se într-o formă de expresie rutinieră, fără prea multă conştiinţă artistică. Eseistul Kuwabara Takeo a criticat sever această situaţie anormală din punctul său de vedere, în eseul *Despre cvasiartă* (1946), însă protestul lui n-a schimbat prea mult realitatea contemporană a genului, chiar dacă „democratizarea" sa masivă a produs un impact puternic resimţit de poezia japoneză tradiţională. Totuşi, o serie de nume se impun la nivelul de sus al acestei poezii: Kimata Osamu, Miya Shūji, Kondō Yoshimi în *tanka*, Ishida Hakyō şi Yamaguchi Seishi în *haiku*.

În deceniul al şaselea, Tsukamoto Kunio (n. 1922), Okai Tadashi (n. 1928) şi Terayama Shūji (n. 1936) au introdus în *tanka* atît modalitatea cît şi spiritul poeziei contemporane. Ei au produs un fel de *tanka* de avangardă, demnă să reprezinte specia la nivelul contemporaneităţii noastre, deşi marele public, obişnuit cu lirismul tradiţional, îl preferă încă pe acesta.

În *haiku*, Saitō Sanki şi Akimoto Fujio au adîncit conţinutul spiritual al genului, iar Nakamura Kusatao pledează pentru abordarea socialului cu mijloacele specifice ale acestei poezii. A venit apoi Kaneko Tōta (n. 1919) care pretinde ca *haiku*-ul de avangardă, eliberat de obligativitatea temei anotimpului, să modeleze conştiinţele. Iată, spre a fi comparat cu piese mai vechi ale genului, un *haiku* scris de Tōta:

Konaya ga naku	Morarul îmi plînge
yama o kakeorite	mie care din munte
kita oreni	coborîi în fugă.

15 Deceniile de după război au constituit un timp al recoltei şi pentru teatrul japonez modern. *Onna no isshō (Viaţa unei femei,* 1945*)* de Morimoto Kaoru aduce în scenă istoria unei femei simple care a muncit din greu pentru alţii, trăind evenimentele zguduitoare ale primei jumătăţi de secol, pînă la sfîrşitul războiului. *Yūzuru (Cocorul de seară,* 1949*)* de Kinoshita Junji (n. 1914) e o dramă realizată după o legendă, tratînd în contextul unei lumi de basm frumuseţea iubirii pure. Aceste piese, reprezentative pentru epocă, au avut parte de un succes remarcabil, fiind puse în scenă de nenumărate ori. *Honoo no hito (Omul-văpaie,* 1951*)*, lucrare de bază a lui Miyoshi Jūrō (1902—1958) e o dramă biografică a pictorului Vincent van Gogh. Mishima Yukio şi Abe Kōbō îşi vor exprima şi ei talentul în teatrul modern.

De un mare interes este, în această etapă, felul cum evoluează critica literară. Pentru ea, perioada de după război s-a dovedit a fi destul de frămîntată, plină de dispute. O primă dispută a fost cea declanşată în anul 1946 de Kuwabara Takeo (n. 1904) în legătură cu *haiku*-ul. Criticul pretindea că acest gen nu are calităţile artei adevărate, că ar fi mai potrivit să fie considerat sub-artă, sau eventual o artă paralelă, secundară, fiindcă marea majoritate a poeţilor specializaţi trăiesc în cercuri închise, indiferente la problema individualităţii, şi că forma scurtă de 17 silabe nu poate surprinde problemele complexe ale oamenilor de azi. Această ultimă observaţie este în mare măsură justă, însă Kuwabara — cercetător specializat în literatura franceză, mai cu seamă în studiul lui Stendhal şi al enciclopediştilor — critica fără

discernămînt o întreagă artă considerată a fi specific japoneză. Ideea de *cvasiartă* a fost imediat extinsă asupra genului *tanka* de către poetul Ono Tōzaburo și criticul Usui Yoshimi.

Dezbaterea despre politică și literatură a captat atenția tuturor intelectualilor progresiști ai timpului, prelungindu-se ani în șir și schimbîndu-și treptat caracterul. Criticii aparținînd cercului *Kindai Bungaku*, conduși de Ara Masahito (1913—1979) și Hirano Ken (1907—1978), socoteau că noua literatură trebuie să se bazeze pe reconsiderarea individului, neglijat cîndva de curentul literaturii proletare. Ara pleda pentru o prezentare a conținutului profund personal al omului, încă din primul său eseu apărut după război, *A doua tinerețe* (1946), lucrare emoționantă în care găsim exprimată bucuria libertății și aspirația spre un viitor plin de lumină. Criticul nu confunda drumul literaturii cu cel urmat de politică, el le despărțea categoric. Din această cauză și-a atras replica lui Nakano Shigeharu care considera umanismul lui Ara oarecum „inuman", pentru că literatura se naște în raport cu întreaga activitate a omului, implicînd deci și politica. Privită reptrospectiv, disputa pare destul de încurcată, influențată de diverse particularități istorice, de fapte perisabile. Cu toate acestea, una din concluziile importante ale dezbaterii a fost aceea că, dacă literatura are specificul și autonomia ei, problema esențială nu este „opoziția" dintre literatură și politic, ci realizarea unei revoluții în interiorul literaturii. La îmbogățirea teoretică a discuțiilor au contribuit și alți critici, între care Hariu Ichiro (n. 1925), Yoshimoto Takaaki, Okuno Takeo (n. 1926) și Isoda Kōichi (n. 1931).

Nakamura Mitsuo (n. 1911) a realizat un studiu comprehensiv consacrat realismului japonez modern, lămurind aspectele specifice generate de naturalism. Lucrarea *Fūzoku shōsetsu-ron (Literatura de moravuri*, 1950) este o scriere monumentală a acestui critic lucid și ortodox în meserie. Itō Sei și-a dezvoltat teoria literară proprie în *Kyudosha to ninshikisha (Moralistul și observatorul)* și în alte studii remarcabile.

16 Literatura de azi a Japoniei este ceea ce s-ar putea numi literatura din perioada lipsită de mituri. În 1960, cabinetul premierului Ikeda elabora programul de dublare

a venitului național și a celui individual, ceea ce a constituit începutul unei rapide dezvoltări economice. În anul 1980, Japonia a ajuns să producă mai multe automobile decît Statele Unite. În răstimpul celor două decenii apare fenomenul societății de consum, valorile se diversifică, iar mișcările vor dispărea pe rînd.

Imediat după război, militanții comuniști care nu renunțaseră la idealurile lor în cei optsprezece ani petrecuți în închisoare au reorganizat partidul, făcînd din el nu numai o autoritate politică, ci și una morală, directoare chiar și în domeniul artei. Influența sa era incontestabilă în rîndurile intelectualilor progresiști, dar o serie de evenimente complicate, interne și externe, au condus în anii '50 la slăbirea acestei influențe. Pierzînd deci contactul cu o autoritate coordonatoare a eforturilor lor, scriitorii au trebuit să conteze de acum înainte pe o responsabilitate proprie, individuală. Tocmai în acest sens se desfășoară activitatea urmașilor direcți ai curentului *literaturii de după război*. Takahashi Kazumi (1931—1971) studiază atent responsabilitatea intelectualului și destinul său spiritual în romane ca *Hi no utsuwa (Nava tristeții*, 1962,) *Sange (Moartea glorioasă*, 1963*)*, *Yūutsunaru tōha (Tinerii pesimiști*, 1965*)* și *Jashūmon (Secta eretică*, 1965*)*. A fost alături în mod sincer de studenții revoltați ai anilor '60, contribuind cu scrisul și fapta la subminarea unor idei și idealuri ce nu mai mulțumeau tineretul. Scrisul său este mai greoi, însă are putere de convingere.

Ōe Kenzaburō este, alături de Mishima Yukio, prozatorul cel mai important al momentului și totodată, alături de Takahashi Kazumi, un campion al literaturii angajate. Influențat de Jean-Paul Sartre și de Norman Mailer, stilul său are o prospețime remarcabilă și o vie senzualitate. Lumea ficțiunii sale se dezvoltă în romanele *Memushiri kouchi (Mugurii de smuls, pruncii de împușcat*, 1958*)*, *Kojintekina taiken (Experiența personală*, 1964*)*, *Kōzui wa waga tamashii ni oyobi (Potopul ajunge la inima mea)* și *Man'en gannen no futtobōru (Fotbalul din anul 1860)*, acesta din urmă apărut în 1967. Un roman mai recent, *Dōjidai gōmu (Meciul contemporan*, 1979*)*, e scris într-un strălucitor registru umoristic. Pe plan politic, autorul militează ferm pentru pace, democrație și pentru cauza lumii

a treia. De o mai mică importanță, însă tot în prelungirea *literaturii de după război*, sînt operele lui Matsugi Nobuhiko (n. 1932), Shibata Shō (n. 1935) și Kurahashi Yumiko (n. 1935).

Mitul dezvoltării economice s-a spulberat și el în anii '70, după panica stîrnită de criza petrolului, iar ceva mai înainte, poluarea industrială făcuse să se prăbușească mitul progresului tehnic neîntrerupt. Societatea industrială a dus la rapida descompunere a satului, fără să ofere în schimb trainice legături interumane tinerilor absorbiți de oraș. Scriitorii apăruți în deceniul al optulea — Ogawa Kunio (n. 1927), Furui Yūkichi (n. 1937), Kuroi Senji (n. 1932) și alții — vor constata că legătura sulfetească a familiei devine în aceste condiții mai labilă, iar abandonarea tabuurilor și liberalizarea relațiilor dintre sexe duce treptat spre situația, dramatică în esență, că nici măcar dragostea nu-i mai apropie pe oameni. Această *generație a introviziunii* produsă de perioada lipsită de mituri e preocupată îndeosebi de solitudinea vieții urbane și mai puțin de problemele sociale.

Pe acest fond se detașează acțiunea cîtorva autori care și-au propus să prelucreze tradiția autohtonă. Fukazawa Shichirō (n. 1914) dezvoltă în nuvela *Narayamabushi-kō* (1956) o legendă căreia i-a descoperit implicații contemporane, iar în alte lucrări precum *Fuefukigawa (Rîul Fuefuki*, 1958) și *Kōshū komoriuta (Cîntec de leagăn din Kōshū*, 1960) își exprimă destul de limpede tendința antiintelectualistă. Făcînd dramaturgie, scriitoarea Akimoto Matsuyo (n. 1911) a creat o lume plină de fantezie, animată de vechi aspirații consemnate de tradiția japoneză, în excelentele sale piese *Hitachibō Kaison* (1964) și *Kasabuta Shikibu-ko (Tratat despre doamna Cicatrice)* (1969). Aceeași linie învecinată cu folclorul este urmată și de lucrările lui Minakami Tsutomu (n. 1919), cum ar fi *Gan no tera (Templul gîștelor sălbatice*, 1961).

În anii '70 au început să publice un număr de scriitori talentați, născuți după război. Trebuie menționați mai întîi Nakagami Kenji (n. 1946) cu romanul *Karekinada (Litoralul Kareki)* (1977), Mita Tomohiro (n. 1948) cu nuvela *Bokutte nani (Ce sînt eu?*, 1977), Tsuka Kōhei (de asemenea născut în 1948) cu piesa *Atami satsujin jiken (Cazul Atami*, 1973), Murakami Ryū (n. 1952) cu romanul

Kagirinaku tōmei ni chikai burū (Albastru pînă la transparență, 1976). Fiecare din aceștia e original în felul său, însă există ceva care îi unește: stilul extrem de expresiv, tendința de a reliefa eul individului, precum și atenția acordată problemelor generației tinere de azi. E posibil ca odată cu ei să se fi născut o nouă literatură a anilor de după război, însă asupra felului cum va evolua ea în viitor nu se pot face, deocamdată, aprecieri demne de luat în seamă.

Un fenomen ce nu poate fi neglijat datorită amplorii sale în condițiile societății de consum este erupția unei anume literaturi de consum, o literatură destinată maselor largi, deci în acest sens, o literatură populară. Ea a avut doi protagoniști în anii '20: cavalerul nihilist Tsukue Ryūnosuke din uriașul roman alcătuit din patruzeci de volume *Daibosatsu-tōge (Trecătoarea Daibosatsu)* de Nakazato Kaizan (1885—1944) și Kumaki Kōtarō, eroul pozitiv al romanului *Fuji ni tatsu kage (Umbra de pe muntele Fuji)* de Shirai Kyōji (1889—1981). Urmașii acestora apar în *Akō rōshi (Samuraii din Akō, 1927—1928)* de Osaragi Jirō (1897—1973), în *Miyamoto Musashi* (1935—1939) de Yoshikawa Eiji (1892—1962) și, după război, în *Mominoki wa nokotta (Bradul care a rămas, 1956)* de Yamamoto Shūgorō (1903—1967). Toate aceastea sînt lucrări valoroase și instructive, publicate însă inițial în ziare și reviste populare, de mare tiraj, spre deosebire de literaiura mai dificilă cu mai puțini cititori. De obicei criticii și istoricii literari evită în analizele lor literatura populară. Discriminarea aceasta devine însă din ce în ce mai inutilă, nefiind vorba de o subliteratură destinată exclusiv gusturilor îndoielnice. Învățămîntul japonez, în care unul din patru tineri frecventează universitatea, se poate mîndri astăzi cu faptul că a ridicat substanțial nivelul de pregătire al cititorilor, și cu toate acestea genul se bucură în continuare de prețuire. Prozatorii cei mai populari — Matsumoto Seichō (n. 1907), Shiba Ryōtarō (n. 1923) și Itsugi Hiroyuki (n. 1932) — nu trebuie neglijați sau respinși pe criteriul că își vînd fiecare titlu într-un milion de exemplare, fiindcă atît temele lor cît și modalitățile de tratare sînt originale. Nosaka Akiyuki (n. 1930) și Inoue Hisashi (n. 1934) au obținut la debut Premiul Naoki și lucrările lor se bucură de un mare succes, sînt gustate de publicul larg, fără a avea nimic vulgar în

ele. Se poate vorbi azi în Japonia de o „împăcare" și o coexistență aproape armonioasă a celor două culturi, lucru probat între altele și de apariția în ziarele de mare tiraj a foiletoanelor conținînd romane ale unor scriitori de literatură considerată „pură". În măsura în care cantitatea nu înseamnă renunțarea la calitate, literatura luată în ansamblu nu are decît de cîștigat de pe urma transfuziilor realizate între genuri.

Într-o situație asemănătoare se află literatura de tip *science-fiction*, ocolită și ea de critici, în ciuda marii ei răspîndiri, a avîntului cunoscut îndeosebi în ultimele două decenii. În anul 1960, „SF Magazine" era singura publicație specializată în *science-fiction*. În prezent există șase reviste, dintre care două de dată recentă. Iar dacă în anul 1959 apăreau doar douăzeci de cărți de anticipație, dintre care abia trei autohtone, statisticile anului 1979 consemnează 340 de volume apărute în anul respectiv, creația originală ajungînd la 80 de titluri.

Este de semnalat și faptul că, dacă în domeniul literaturii generale, după generația lui Ōe Kenzaburō, nu se prea văd scriitori cu adevărat remarcabili, mulți tineri talentați se îndreaptă spre genul *science-fiction*, alăturîndu-se unor profesioniști mai vîrstnici, ca: Hoshi Shin'ichi (n. 1926), Komatsu Sakyō (n. 1931), Mitsuse Ryū (n. 1928), Tsutsui Yasutaka (n. 1934), Hanmura Ryō (n. 1933), Toyota Aritsune (n. 1938) și alții. Genul evoluează pe linii destul de divergente, predominant fiind interesul pentru așa-numita ficțiune speculativă. Cadrul acestei ficțiuni speculative este din ce în ce mai des lumea contemporană. E semnificativ faptul că Ōe Kenzaburō adoptă o manieră asemănătoare anticipației în ultimul său roman *Dōjidai gému (Joc sincronizat)*, iar *Daiyon kanhyōki (A patra perioadă interglaciară)* de Abe Kōbō și *Utsukushii hoshi (Steaua minunată*, 1962) de Mishima Yukio sînt, ambele, romane de *science-fiction*. E o dovadă că prozatori distinși se interesează de gen. Cu toate acestea, cercul autorilor de *science-fiction* rămîne prea închis și îi lipsește o critică nu doar specializată, ci și serioasă autentică.

17 De cînd *watakushi shōsetsu* a devenit linia principală a prozei japoneze, numeroși scriitori s-au profilat pe nuvelă,

pe proza scurtă, astfel că o literatură care în istoria ei îndelungată a produs destul de multe romane de mari dimensiuni începea să le simtă lipsa. Proza scurtă cu care erau deprinși japonezii se apropie adesea de poemul în proză și era apreciată pe baza unor criterii asemănătoare celor folosite pentru poezie. În consecință, scriitorii manifestau dezinteres pentru elaborarea unei lumi fictive cu o structură complicată. Situația pare remediată astăzi. Fresca *Nireke no hitobito (Cei din neamul Nire)* de Kita Morio a făcut senzație în anul 1964, iar mai tîrziu, în jurul lui 1970, scriitorii cuprinși în mișcarea *literaturii de după război* au dat o serie de romane ample: *Reite Senki (Bătălia de la Insula Leyte,* 1969*)* de Ōoka Shōhei, *Seinen no wa (Veriga tinereții,* 1971) de Noma Hiroshi, *Shi no shima (Insula morții,* 1969*)* de Fukunaga Takehiko (1918—1979), *Fuji* (1971) de Takeda Taijun, *Hōjō no umi (Marea Fecundității,* 1971*)* de Mishima Yukio etc. Pe atunci începeau să publice Tsuji Kunio (n. 1925) și Kaga Otohiko (n. 1929), amîndoi specializați în romanul amplu. Ri Kaisei (I Hoesong, 1935) a publicat în anul 1979 romanul în șase volume *Mihatenu yume (Visul nesfîrșit),* iar în 1980 Ōnishi Hiroto își încheia al cincilea volum al romanului său intitulat *Shinsei kigeki (Comedia sacră).*

Mishima și Ōe își alcătuiesc lumea romanului pe baza imaginației, asemeni celor mai mulți romancieri europeni, dar tradiția romanului japonez, chiar și a celui modern, cultivă un alt stil. Japonezii sînt mai atașați de faptele reale decît de cele imaginare, așa că scriitorii își clădesc lumea literară acumulînd fapte și legîndu-le între ele. S-a născut astfel un gen de roman cu o structură complexă, îmbinare de nuvelă, relatare istorică și biografie. Așa sînt *Azuchi ōkanki (Pe Calea Azuchi,* 1968*)* și *Haikyōsha Yurianusu (Iulian Apostatul,* 1972*)* de Tsuji, sau *Furandoru no fuyu (Iarna în Flandra,* 1966*)* și *Senkoku (Sentința,* 1979*)* de Kaga.

Modalitatea aceasta moștenită de la Mori Ōgai și Shimazaki Tōson pare destul de potrivită exprimării lumii contemporane care, în ce privește complicația și imprevizibilul, întrece orice lume fictivă. De altfel, e o modalitate la care apelează astăzi mulți scriitori din întreaga lume, realizînd capodopere ale literaturii universale.

18 Pînă de curînd literatura japoneză era „pursînge", adică scrisă numai de autori japonezi. Astăzi nu mai poate fi însă trecută cu vederea contribuția scriitorilor coreeni conlocuitori. În Japonia trăiesc 500 000 de coreeni, constituind unica minoritate semnificativă a țării. Ei au imigrat în condițiile tulburi ale ocupației japoneze, trăind în Japonia o viață de privațiuni și de umilințe. După război patria lor și-a redobîndit independența, însă împărțirea ei în două părți cu regimuri politice opuse, apoi regimul despotic care stăruie în Coreea de Sud, de unde provin marea majoritate a imigranților, ca și faptul că Japonia nu are legături diplomatice cu Coreea de Nord pentru a cărei cetățenie au optat mulți dintre ei — toate acestea fac situația populației coreene imigrante destul de complicată și delicată. Ea trăiește drama neputinței de a se întoarce pe pămîntul natal și, pe de altă parte, cea a dificultăților de adaptare la condițiile Japoniei, care nu numai că nu i-a întîmpinat pe imigranți cu brațele deschise, ci i-a mai și supus unei discriminări ascunse și tenace.

Așadar, scriitorii coreeni din Japonia poartă poveri grele: destinul tragic al patriei lor de origine și conflictul sufletesc generat de obligația, parțial impusă, parțial asumată, de a se exprima în limba ocupantului de odinioară. Încordarea aceasta chinuitoare dă literaturii lor o forță și o măreție remarcabile, făcînd-o să sune distinct în cadrul general al literaturii japoneze contemporane. Imediat după război și-au cîștigat un binemeritat renume culegerea de poezii *Chōsen fuyu monogatari* (Poveștile iernii coreene, 1949) de Huo Namki (n. 1918) și romanul *Genkainada* (*Marea Genkai*, 1953) de Kim Tarsu. Noi autori au apărut în ultimii cincisprezece ani: prozatorii Kim Hakyong (n. 1938), I Hoesong (n. 1935) și Kim Teseng (n. 1925), poeții Kim Sichong (n. 1929) și Kang Sung (n. 1918), criticii An Usik (n. 1932) și O Imchun (1930—1973) și alții. Într-un climat nou, nuvela *Karasu no shi (Moartea corbului*, 1957) de Kim Sokpom (n. 1925), o capodoperă a literaturii universale, a fost pusă în adevărata ei lumină. Romanul *Mihatenu yume (Visul nesfîrșit)* de I Hoesong e la fel de important.

Se poate spune că, dacă literatura japoneză de astăzi a uitat de furie, aceasta a rămas nealterată la autorii coreeni conlocuitori, dovadă scrisul lor îndîrjit, pătimaș.

19 Şi în domeniul poeziei apare fenomenul observat în proză, şi anume interferenţa literaturii „pure" şi a celei destinate maselor. Poezia contemporană *(gendai-shi)*, adică versul liber în limbaj vorbit, avea foarte puţini cititori pînă nu demult. Caracterul ei conceptual o îndepărta de marele public. Pe de altă parte, tinerii de azi nu prea sînt interesaţi de poezia scurtă în formă fixă tradiţională, chiar dacă mai există mulţi amatori ai acesteia printre oamenii în vîrstă. Acest „refuz al comunicării" a dispărut după anul 1960, dacă ar fi să dăm crezare bilanţurilor editoriale. Într-un interval scurt, cîteva edituri au publicat — parcă la concurenţă — mari antologii de poezie contemporană, fiecare avînd de la 10 volume în sus, una chiar 30 de volume! În cazul seriei de la *Shinchōsha*, de pildă, volumele lui Takamura Kōtarō şi Hagiwara Sakutarō s-au tipărit în peste o sută de mii de exemplare fiecare. Poezia contemporană a început să fie înţeleasă de marele public datorită în special poeţilor Tanigawa Shuntarō, Iijima Koichi şi Ōoka Makoto, creatori înzestraţi cu o sensibilitate aparte, dînd cititorului impresia de prospeţime şi de familiaritate. Yoshimasu Gōzō (n. 1939) şi alţi poeţi mai tineri au cititori numeroşi, tineri şi ei, în ciuda aspectului avangardist al poeziei ce li se oferă. Privind acum lucrurile dinspre literatura populară, trebuie observat faptul că unii autori-interpreţi de cîntece populare, cum ar fi Okabayashi Nobuyasu (n. 1946), Katō Tokiko (n. 1943) şi Nakajima Miyuki (n. 1952) scriu versuri de bună calitate artistică şi au mare priză la public, însă e adevărat că genul acesta de poezie pierde în caz că nu apare însoţit de muzica creată special pentru textul respectiv.

Deceniul al şaptelea a însemnat şi pentru teatru realizarea unei importante schimbări: *shingeki* s-a eliberat în sfîrşit de realismul strict ce i-a impus constrîngeri vreme de cincizeci de ani. Miyamoto Ken (n. 1926) manevrează arbitrar cu noţiunile de timp şi spaţiu în piesa *Operaţia mecanismului* (1962), în care adeseori personajele se adresează direct spectatorilor din sală. Fukuda Yoshiyuki (n. 1931), în piesa *Sanada fūunroku (Samuraii sub Sanada în vifor*, 1962),

sfidează aspectul literar al dramei, căutînd esența teatrului în expresivitatea corpurilor actorilor. În lucrările dramaturgilor veniți ulterior — Betsuyaku Minoru (n. 1937), Shimizu Kunio (n. 1936), Akihama Satoshi (n. 1934), Kara Jūrō (n. 1941) Inoue Yasushi și Tsuka Kōhei (n. 1948) — remarcabilă este intenția de a face să coexiste în același spectacol tragicul și comicul. Ei au asimilat experiențele „antiteatrului" lui Samuel Becket și Eugen Ionescu, dar în același timp recuperează simbolismul teatrului *nō* și fantezia plină de energie a teatrului *kabuki*, din epoca începuturilor acestuia. Trupa lui Kara refuză spațiul fix al teatrului, mutîndu-și mereu spectacolele din piață în piață.

20 Ce s-ar putea spune în concluzie? În primul rînd că modernizarea literaturii japoneze a pornit de la negarea tradiției sale îndelungate și glorioase. Nu numai în domeniul literar, ci în toate domeniile culturii și civilizației, negarea aceasta a constituit drumul ales de Japonia pentru a supraviețui și pentru a putea sta alături de țările avansate ale lumii. A fost un drum în egală măsură fertil și tragic. Pe lîngă raționalismul științific și individualismul civic, Japonia a trebuit să învețe de la Europa și militarismul, și fascismul care, împreună, au condus la catastrofa din 1945.

Mișcarea *literaturii de după război* considera la un moment dat că insuficiența modernizării ar fi fost cauza eșecului. Conceptele marxiste și existențiale ce străbăteau literatura sînt și ele de origine europeană. Japonezul cunoaște un sentiment ambiguu, în care bucuria descoperirii se amestecă inevitabil cu nemulțumirea generatoare de tensiune, nemulțumire datorată faptului că el trebuie să trăiască într-o lume dominată de valori străine, în ciuda existenței propriei sale tradiții, bogată și puternică. Spiritul japonez modern s-a format ca un ciudat amestec de complex de inferioritate și complex de superioritate față de Europa.

Se pare că literatura de astăzi s-a eliberat de aceste două complexe. Dacă s-a întîmplat așa, meritul este mai degrabă al unor fapte extraliterare decît al literaturii. Un mare număr de japonezi de toate condițiile sociale au posibilitatea să cunoască azi lumea de care arhipelagul era cîndva complet izolat, iar situația aceasta n-a rămas fără urmări pozitive. Însăși poziția unui popor care a reușit să

sfidează aspectul literar al dramei, căutînd esența teatrului în expresivitatea corpurilor actorilor. În lucrările dramaturgilor veniți ulterior — Betsuyaku Minoru (n. 1937), Shimizu Kunio (n. 1936), Akihama Satoshi (n. 1934), Kara Jūrō (n. 1941) Inoue Yasushi și Tsuka Kōhei (n. 1948) — remarcabilă este intenția de a face să coexiste în același spectacol tragicul și comicul. Ei au asimilat experiențele „antiteatrului" lui Samuel Becket și Eugen Ionescu, dar în același timp recuperează simbolismul teatrului *nō* și fantezia plină de energie a teatrului *kabuki*, din epoca începuturilor acestuia. Trupa lui Kara refuză spațiul fix al teatrului, mutîndu-și mereu spectacolele din piață în piață.

20 Ce s-ar putea spune în concluzie? În primul rînd că modernizarea literaturii japoneze a pornit de la negarea tradiției sale îndelungate și glorioase. Nu numai în domeniul literar, ci în toate domeniile culturii și civilizației, negarea aceasta a constituit drumul ales de Japonia pentru a supraviețui și pentru a putea sta alături de țările avansate ale lumii. A fost un drum în egală măsură fertil și tragic. Pe lîngă raționalismul științific și individualismul civic, Japonia a trebuit să învețe de la Europa și militarismul, și fascismul care, împreună, au condus la catastrofa din 1945.

Mișcarea *literaturii de după război* considera la un moment dat că insuficiența modernizării ar fi fost cauza eșecului. Conceptele marxiste și existențiale ce străbăteau literatura sînt și ele de origine europeană. Japonezul cunoaște un sentiment ambiguu, în care bucuria descoperirii se amestecă inevitabil cu nemulțumirea generatoare de tensiune, nemulțumire datorată faptului că el trebuie să trăiască într-o lume dominată de valori străine, în ciuda existenței propriei sale tradiții, bogată și puternică. Spiritul japonez modern s-a format ca un ciudat amestec de complex de inferioritate și complex de superioritate față de Europa.

Se pare că literatura de astăzi s-a eliberat de aceste două complexe. Dacă s-a întîmplat așa, meritul este mai degrabă al unor fapte extraliterare decît al literaturii. Un mare număr de japonezi de toate condițiile sociale au posibilitatea să cunoască azi lumea de care arhipelagul era cîndva complet izolat, iar situația aceasta n-a rămas fără urmări pozitive. Însăși poziția unui popor care a reușit să

construiască în timp scurt o societate industrializată într-un colț al Asiei e favorabilă pentru relativizarea valorilor europene și a tradițiilor lumii a treia. Astfel literatura japoneză are posibilitatea să se preocupe de probleme care cad în sarcina literaturii universale.

Dacă posibilitatea va fi transformată în realitate, răspunsul la această întrebare nu-l vom putea găsi decît în viitor.

CUPRINS

Donald Keene și literatura japoneză (Sumiya Haruya) 5

Prefață (Donald Keene) 10
I INTRODUCERE 13
II POEZIA JAPONEZĂ 31
III TEATRUL JAPONEZ 54
IV ROMANUL JAPONEZ 72
V LITERATURA JAPONEZĂ SUB INFLUENȚA APUSEANĂ 90

Bibliografie selectivă 111
Compendiu de literatură japoneză (Sumiya Haruya) 113

Această abordare sintetică și extrem de bogată în informații, semnată de renumitul exeget al literaturii „Țării Soarelui Răsare" Donald Keene, este indispensabilă înțelegerii fenomenului literar nipon.

ISBN 973-34-0180-3

Lei 165